

JUAN CARLOS LA SERNA SALCEDO

ABRAHAM, GUILLÉN

Y LOS REGISTROS
VISUALES
DEL PATRIMONIO
INMATERIAL



PERÚ

Ministerio de Cultura

ABRAHAM GUILLÉN

Y LOS REGISTROS VISUALES
DEL PATRIMONIO INMATERIAL



Juan Carlos La Serna Salcedo

ABRAHAM GUILLÉN

Y LOS REGISTROS VISUALES DEL PATRIMONIO INMATERIAL

Alejandro Antonio Salas Zegarra
Ministro de Cultura

Rosa María Josefa Nolte Maldonado
Directora General de la Dirección General de Patrimonio Cultural

Soledad Mujica Bayly
Directora de la Dirección de Patrimonio Inmaterial

Carlos Roldán Del Aguila Chávez
Director de la Dirección General de Museos

Estela Miranda Castillo
Directora del Museo Nacional de la Cultura Peruana

Rafael Varón Gabai
Director del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

ABRAHAM GUILLÉN
Y LOS REGISTROS VISUALES DEL PATRIMONIO INMATERIAL

© Ministerio de Cultura
Av. Javier Prado Este 2495, San Borja, Lima
www.gob.pe/cultura
Primera edición, abril de 2022

Edición: Tania Neira Uejo
Investigación y textos: Juan Carlos La Serna Salcedo
Corrección de estilo: Jorge Coaguila Quispe
Digitalización de negativos y placas de vidrio: Giancarlo Shibayama Aspajo
Diseño, diagramación y retoque fotográfico: Rosario Suárez Pongo

Fotografía de portada: Tejedora Úrsula Mendoza en proceso de hilado de lana. Comunidad de Vicos, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, década de 1950. MNAHP.
Fotografía de contraportada: Chicherías de Huamanga, Ayacucho. Fotografía de Abraham Guillén, s/f. MNCP.

Reservados todos los derechos. Queda prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en la ley, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos reprografía y el tratamiento informático.

Publicado en abril de 2022 en el Mapa Audiovisual del Patrimonio Cultural Inmaterial Peruano:
<https://geoportal.cultura.gob.pe/audiovisual/>



ÍNDICE

9

PRESENTACIÓN

11

INTRODUCCIÓN

23

CAPÍTULO I
MUSEO, NACIÓN Y REGISTROS
VISUALES DEL PATRIMONIO

51

DOSSIER
LAS MIRADAS DE PIERRE VERGER Y ABRAHAM GUILLÉN

71

CAPÍTULO II
PEREGRINACIONES FOTOGRÁFICAS
DE UN ARTISTA CUSQUEÑO

93

CAPÍTULO III
EL LEGADO DE GUILLÉN
Y LAS COLECCIONES NACIONALES

123

DOSSIER
CULTURA VIVA

181

ENTREVISTA
EL PERÚ A TRAVÉS DEL LENTE DE GUILLÉN

195

CRONOLOGÍA DE ABRAHAM GUILLÉN

221

REFERENCIAS

PRESENTACIÓN



Abraham Guillén y Alejandro Gonzáles «Apu-Rimak» en la picantería La Chincana (calle Abracitos, Cusco). Fotografía de A. Guillén, c. 1934. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

La narrativa que desde el Estado, el mundo académico y la opinión pública peruana se fue construyendo acerca de nuestro legado cultural terminó reconociendo la importancia y vitalidad de diversas manifestaciones rituales, prácticas celebratorias y saberes tradicionales presentes en el país. Esta consideración de la cultura popular explica el surgimiento de instituciones que han dedicado su labor al estudio y puesta en valor del patrimonio inmaterial. Y, en este ejercicio de salvaguardia, la fotografía fue incorporada como una herramienta fundamental en las tareas de catalogación y divulgación de la riqueza cultural de los peruanos.

La presente investigación ofrece una reconstrucción histórica de los usos de la cámara fotográfica como instrumento de registro patrimonial. Se centra en la obra del cusqueño Abraham Guillén, el primer «fotógrafo oficial» de la cultura peruana, cuyas imágenes ofrecen el más temprano registro visual de las materialidades y prácticas tradicionales que fueron seleccionadas para dar forma a los imaginarios y a las narrativas oficiales acerca de nuestro patrimonio y diversidad cultural.

El valor documental de la colección fotográfica de Guillén ha sido destacado por diferentes investigadores nacionales y extranjeros, quienes han resaltado su extraordinaria riqueza informativa. Este artista trabajó durante cuatro décadas en diversas instituciones culturales del país, desde la creación del departamento de fotografía del Museo Nacional en 1932, pasando más adelante al Museo Nacional de la Cultura Peruana, hasta su jubilación en 1973. En el interín, realizó comisiones y trabajos para la Casa de la Cultura del Perú y el Instituto Nacional de Cultura. La reconstrucción de su obra nos ofrece una mirada general de los tempranos usos de la fotografía en los trabajos de registro y salvaguardia del patrimonio arqueológico, monumental e inmaterial por parte de las agencias culturales del Estado a lo largo del siglo XX. Así, en la investigación se entrelaza las fotografías a la labor de académicos y gestores que han sido fundamentales en la constitución de las instituciones culturales nacionales, como Luis E. Valcárcel, Julio C. Tello, José María Arguedas, Fernando Silva Santisteban, Josafat Roel o Luis Guillermo Lumbresas.

El texto es el resultado de la investigación realizada por la Dirección de Patrimonio Inmaterial, proceso que comprendió la revisión de diversos materiales de archivo, hemerográficos, bibliográficos e iconográficos, en repositorios institucionales y colecciones privadas en nuestro país y el extranjero. Esta tarea ha permitido reconstruir la vida, obra y legado de Guillén. Además de dar cuenta de la constitución de las colecciones fotográficas de nuestros museos e instituciones culturales nacionales.

INTRODUCCIÓN

El libro ofrece, asimismo, dos *dossiers* fotográficos con imágenes de carácter etno-gráfico, obtenidas de los archivos del Museo Nacional de la Cultura Peruana y del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. El primer *dossier* está dedicado tanto al fotógrafo franco-brasileño Pierre Verger como a Abraham Guillén; mientras que el segundo da cuenta del valor de la obra artística de Guillén en el registro del patrimonio inmaterial. A través de diversas comisiones con las cuales recorrió el país, el fotógrafo cusqueño retrató la realidad social, los universos festivos y la transmisión de saberes que definen la particularidad de la nación peruana. Las imágenes evidencian, a la vez, el proceso de transformación del mundo artesanal y celebratorio: trajes, danzas, instrumentos musicales y demás materialidades, producto de las nuevas sensibilidades y experiencias que atravesó nuestra sociedad durante el siglo pasado.

Por último, este libro es también un reconocimiento al compromiso del artista con el patrimonio cultural y la memoria visual de nuestro país. Ya retirado de la función pública, Guillén decidió ceder por un monto simbólico su colección personal al Instituto Nacional de Cultura. Así, desistió ofertas que instituciones académicas extranjeras ofrecían por hacerse de estos materiales fotográficos, ofertas muy superiores a las que finalmente el Estado pudo entregarle. La puesta en valor de la obra fotográfica de Guillén es, entonces, el justo homenaje a un artista y empleado público que dedicó su vida a la valoración de nuestra riqueza y diversidad cultural. Como el propio fotógrafo señaló al historiador Pablo Macera, era su mayor deseo que la colección pasara a manos de alguna de las instituciones culturales nacionales y, así, estar al alcance de todos los peruanos.

Alejandro Salas Zegarra
Ministro de Cultura

Excavaciones y piezas arqueológicas, obras de arte colonial y republicano, fachadas de vetustas casas en Arequipa y Trujillo, la magnificencia de las iglesias barrocas en Lima y Cusco, piezas de arte tradicional ayacuchano y juninense, danzas, trajes e instrumentos musicales propios del mundo festivo sur andino, retratos de artistas, intelectuales y gestores de la cultura son algunos de los motivos que aparecen plasmados en las colecciones fotográficas de los museos nacionales peruanos. Se trata de extraordinarios repositorios de los registros del patrimonio cultural y vivo testimonio del esfuerzo desarrollado por diversas instituciones en el afán de «descubrir», salvaguardar y poner en valor un abanico de materialidades y prácticas culturales recogido en diferentes regiones de nuestro territorio. Elementos relevantes en la construcción de una narrativa acerca de nuestra identidad que sienta sus bases en la extraordinaria riqueza y diversidad cultural que atesoramos.

Creadas a partir del trabajo de distintos especialistas —fotógrafos, técnicos y artistas— contratados por el Estado para registrar las piezas de los museos, el arte barroco atesorado en las iglesias, la monumentalidad arquitectónica o como parte de comisiones etnográficas, excavaciones arqueológicas y proyectos de antropología aplicada, estas colecciones son una singular fuente para reconstruir la historia de la gestión cultural en nuestro país. Ello una vez que el proceso de producción y selección de imágenes está marcado por las distintas miradas y reflexiones que, a lo largo del siglo XX, fueron llenando de contenido el concepto de patrimonio cultural, pasando de las «antigüedades peruanas» y los monumentos arqueológicos e históricos a las expresiones folclóricas y las manifestaciones del arte tradicional, indígena y mestizo.

El presente texto reflexiona acerca del uso de la tecnología fotográfica por parte de las instituciones vinculadas a las tempranas políticas de salvaguardia del acervo patrimonial (vestigios arqueológicos, el arte popular y el registro etnográfico en nuestro país). Resalta el valor que la producción mecánica de imágenes adquirió como herramienta fundamental en las tareas de conservación, catalogación y divulgación de la riqueza cultural peruana.

El texto destaca el legado del cusqueño Abraham Edmundo Guillén Melgar (1901-1985), el primer fotógrafo de «registro patrimonial» peruano, cuya inmensa producción visual, elaborada en más de cuatro décadas de trabajo para diversas agencias del Estado, en especial para el Museo Nacional y el Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP), ofrece el más temprano registro visual de las materialidades y prácticas populares que fueron seleccionadas por los primeros gestores, para dar forma a los imaginarios y a las narrativas oficiales acerca de nuestro patrimonio cultural.

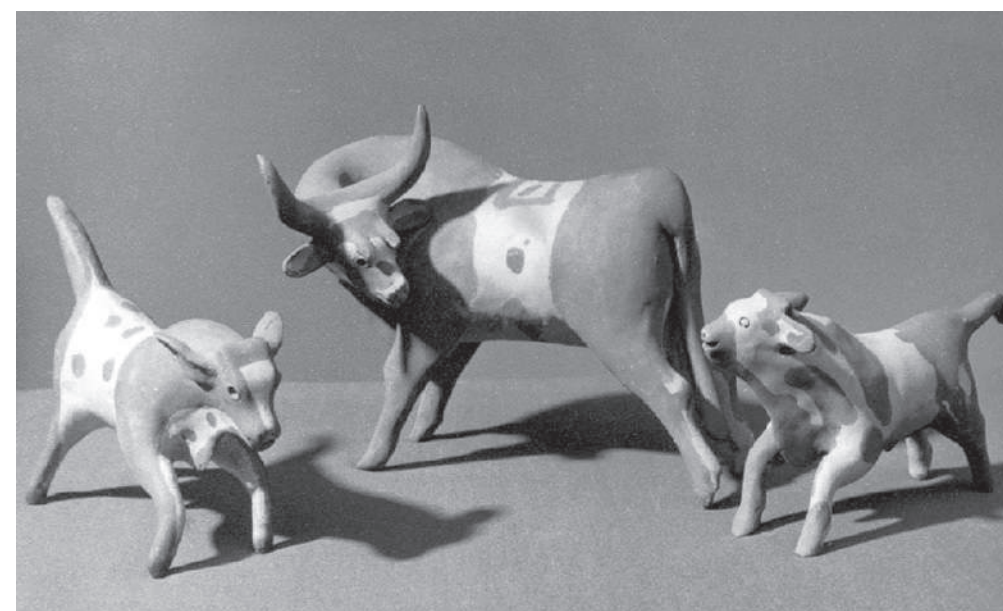
El interés científico por el patrimonio histórico y la riqueza cultural del país, así como la necesidad de desarrollar políticas efectivas de conservación, salvaguardia y puesta en valor de estos recursos, va de la mano a la consolidación de los modernos museos nacionales, durante la primera mitad del siglo XX. Así, las creaciones del Museo de Historia Nacional (1906), el Museo de Arqueología Peruana (1924), el Museo Nacional (1931) y el Museo Nacional de la Cultura Peruana (1946) expresan el interés académico y político por

gestionar esta rica herencia cultural, aun en condiciones materiales poco alentadoras. En muchos casos, la falta de recursos o el poco interés de los gobiernos hicieron que las iniciativas de manejo eficiente de los museos y colecciones nacionales quedaran inconclusas. Sin embargo, reflejan el valor que las piezas arqueológicas, el arte popular y los conocimientos tradicionales fueron adquiriendo en los discursos acerca de la nación, la diversidad y la identidad peruana.

Los archivos documentales y registros fotográficos de los museos nacionales dan cuenta del proceso de institucionalización de la gestión de la cultura en nuestro país. Inicialmente, el manejo de los museos recayó en manos del Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción, que tuvo a su cargo la administración del recién creado Museo de Historia Nacional, en 1906. Con el tiempo, los esfuerzos por ordenar la producción de conocimientos y la gestión efectiva del patrimonio llevaron a la creación de nuevos museos —en otros casos, a la unificación de varios en instituciones mayores— y, lo que es más importante, impulsó la descentralización de la gestión cultural. Ello en la medida que las élites intelectuales regionales promovieron la constitución de museos y colecciones «departamentales», para poner en valor sus propios hallazgos arqueológicos o tradiciones folclóricas locales, como los primeros museos municipales o universitarios en Cusco y Puno, desde inicios de siglo pasado. Los cambios en la organización de las dependencias del Estado dieron paso a la creación del Ministerio de Educación Pública que, desde mediados de la década de 1930, asumió la administración de los museos nacionales, promovió la formación folclórica en las escuelas públicas, financió la investigación científica y legisló en materia de salvaguardia y protección del patrimonio cultural.

Los primeros museos peruanos incorporaron los hallazgos de la naciente arqueología científica nacional, en diálogo con las academias estadounidense, alemana o francesa. Sin embargo, esta producción de saberes estaba fuertemente arraigada a la idea de un pasado prehispánico idealizado y, en muchos casos, desvinculado del presente. Con el tiempo, los museos fueron validando las narrativas etnográficas y folclóricas surgidas tanto en la academia como en la esfera pública letrada, capaces de visibilizar la importancia de los conocimientos, prácticas y producción material de la población campesina, expresión de la extraordinaria capacidad creadora del poblador peruano. En este sentido, si bien la importancia de rescatar determinados conocimientos vinculados a la «industria» indígena estuvo presente en las reflexiones de los primeros directores de los museos arqueológicos nacionales, como el alemán Max Uhle o Julio C. Tello, lo que supuso la incorporación de algunos objetos contemporáneos en los repositorios y vitrinas de exposición de los museos, es recién a partir de la década de 1930 que podemos reconocer una significativa presencia de elementos del «arte popular» dentro de las colecciones museográficas nacionales. La revisión de los materiales documentales nos permite reconocer la manera en que el concepto de patrimonio fue extendiéndose, proyectándose más allá de los vestigios arqueológicos —materialidades sobre las que inicialmente se había construido el discurso patrimonial—, incorporando las vivencias, conocimientos y producción artesanal del mundo popular urbano y campesino, indígena y mestizo. Este proceso de visibilización de la «cultura viva» está marcado, a su vez, por cambios significativos en la manera de entender la identidad y nuestro legado cultural.

La visibilización del arte y de los conocimientos populares, sin embargo, es gradual. De la sección «Tribus salvajes e indios de la sierra» del Museo de Historia Nacional, que inició la recolección de piezas amazónicas (flechas, adornos de semillas, coronas o hachas de piedra) y productos textiles andinos —entendidos como objetos estáticos y, muchas veces, exóticos—, vemos que, más adelante, se integra la producción del sujeto vivo: el poblador indígena contemporáneo, que se convierte en el actor fundamental de las narrativas sobre la nación, en un afán de «convertir al indio, hasta entonces



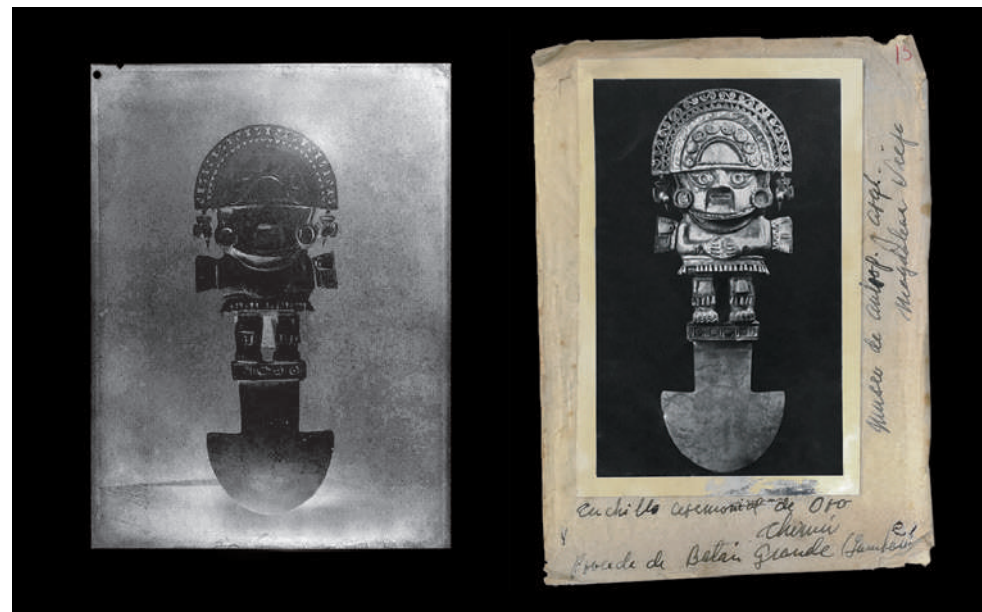
Piezas de cerámica elaboradas por la familia Flores en Ácora, Puno en la década de 1940. Fotografía de A. Guillén, primera mitad del siglo XX. MNCP.

simplemente un elemento decorativo [...] en el tema mismo de la obra» (Favre 1998: 80). En este proceso de visibilización de los saberes que portan las poblaciones campesinas e indígenas del país, aparecen nuevos autores e intelectuales que posicionan la reflexión indigenista en la gestión cultural del Estado. Destacan el cusqueño Luis E. Valcárcel, como director del recién creado Museo Nacional (1931), y los pintores del Instituto de Arte Peruano (como Julia Codesido, Camilo Blas, Teresa Carvallo y Alicia Bustamante), con José Sabogal a la cabeza.

En este proceso de institucionalización de los museos nacionales y de consolidación de una mirada amplia acerca de los saberes tradicionales, la herencia material y la nación, ubicamos la obra de un artista fotográfico que ha sido fundamental en la construcción de las narrativas visuales acerca del patrimonio a lo largo del siglo XX: el cusqueño Abraham Guillén. Tempranamente incorporado al equipo de profesionales del Museo Nacional, en 1932, asumió durante cuatro décadas la jefatura de la Sección de Fotografía —y, más adelante, también de cinematografía del museo—. Desde este cargo, realizó un sinnúmero de viajes y comisiones por diferentes regiones del país, participó en excavaciones arqueológicas, registró la monumentalidad urbana, y acompañó a los folcloristas y etnógrafos en los trabajos de recopilación de prácticas costumbristas. Además, integró el equipo técnico encargado de planificar la reconstrucción de la ciudad del Cusco luego del terremoto de mayo de 1950 y produjo imágenes para visibilizar el avance del Proyecto Vicos (Perú-Cornell) en el departamento de Áncash, primera iniciativa de la antropología aplicada en nuestro país.

La historia de Guillén es poco conocida hasta nuestros días. Él mismo dejó escasos testimonios acerca de su vida antes de introducirse al mundo de la fotografía en Lima e integrarse al Museo Nacional. Nacido en el Cusco, en 1901, en el seno de una familia de propietarios y profesionales mesocráticos, viajó a la capital del país muy joven para incorporarse a la Escuela de Oficiales del Ejército. Luego de una temporada en la vida castrense —y su participación en la Revolución de Iquitos (1921), intentona golpista que le significó el fin de su carrera militar—, se estableció en Lima, donde se inició en el arte de la fotografía. Trabajó en un estudio y, como fotoperiodista, en los diarios gráficos *El Sol* y *La Noche*, al tiempo que realizaba sus primeros recorridos fotográficos por el país, capturando imágenes del paisaje, la arquitectura y la población del sur andino.

Tumi o cuchillo ceremonial extraído de Batán Grande (Lambayeque). Negativo original y ficha del registro fotográfico. Fotografías de A. Guillén, finales de la década de 1930. MNAAHP.



Guillén perteneció a una familia de artistas e intelectuales fuertemente vinculada a los ambientes indigenistas y progresistas cusqueños, donde existió una cercanía emocional con la cámara fotográfica. Su padre, Francisco Guillén, fue un fotógrafo itinerante que estableció su estudio en la ciudad del Cusco a inicios de la década de 1900. Su hermano Víctor Guillén, abogado, maestro y juez, destacado miembro de la generación de la Reforma Universitaria del Cusco, fue fotógrafo *amateur*. Los relatos y fotografías familiares relacionan a los Guillén a destacadas figuras del ámbito cultural y artístico regional, como Martín Chambi, Carlos Dreyer, Alberto Rosas, Atilio Sivirichi, José Gabriel Cosío, entre otros. Por su cercanía a estos círculos y, en especial, por su amistad con Luis E. Valcárcel, pudo integrarse al equipo de técnicos y especialistas dedicados al estudio y registro del patrimonio desde el Museo Nacional.

La inmensa obra fotográfica de Guillén se encuentra repartida en diversas instituciones públicas, colecciones extranjeras y en manos de particulares. Son miles de fotografías, en su gran mayoría en blanco y negro —formato en el que alcanzó una gran experticia—, y en diferentes soportes, desde placas de vidrio, pasando por reproducciones en papel y negativos flexibles, en los que están «capturadas» imágenes icónicas sobre las que se han construido las narrativas sobre el patrimonio nacional y los discursos visuales acerca de nuestra identidad.

Generaciones de peruanos hemos imaginado la riqueza cultural del país a partir del consumo de la fotografía «oficial» del patrimonio, un conjunto de imágenes tomadas de los repositorios que los museos nacionales fueron constituyendo a lo largo del siglo XX. Desde los muros incaicos que salieron a la luz con el «redescubrimiento» de Sacsayhuamán de 1933 a 1935, pasando por los icónicos clichés de los toritos de Pupuja, el Tumi o cuchillo ceremonial, los caballitos de totora, los mates burilados o los retablos ayacuchanos, para seguir con las imágenes de las fiestas y danzas en el centro y sur del país, cientos de estas fotografías fueron seleccionadas, reproducidas y consumidas por el público peruano a través de diferentes publicaciones: guías turísticas, enciclopedias ilustradas, libros de enseñanza escolar, textos académicos, revistas culturales, tarjetas postales, exposiciones públicas y un largo etcétera.

El valor documental de la colección fotográfica de Guillén ha sido constantemente destacado por gestores culturales e investigadores nacionales y extranjeros, quienes resaltan la extraordinaria riqueza de información que estas imágenes contienen. No son pocos los testimonios que distintas personalidades ofrecieron acerca de la importancia de la colección del Museo Nacional y del archivo personal que el fotógrafo conservó en su domicilio. Diversas dedicatorias en libros y publicaciones dan cuenta de la especial sensibilidad y el compromiso profesional demostrado por Guillén para lograr el inmenso registro visual que ha legado a las instituciones culturales y a todos los peruanos.

Sin embargo, si bien en los últimos años se han desarrollado investigaciones y publicado diversos textos acerca de la historia y los tempranos usos de la fotografía en nuestro país, no se ha realizado ningún trabajo que vincule las colecciones fotográficas, el registro patrimonial y los museos nacionales. Y, si bien el nombre de Abraham Guillén es reconocido en el ámbito de los estudios de la historia de la fotografía en el Perú (McElroy 1985; Majluf & Wuffarden 2001; La Serna & Chaumeil 2016), no se había realizado un estudio a profundidad que, al tiempo de ofrecer una reconstrucción de su vida, permitiera reconocer el valor de su obra para la historia de la gestión y el patrimonio cultural peruano¹.

LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL Y EL REGISTRO

Es común referirnos a la fotografía como un documento. En tal sentido, le ofrecemos la capacidad de dar testimonio fidedigno de una realidad, sobre todo en el sentido que originalmente adquirió la cámara fotográfica tras su «descubrimiento» en la primera mitad del siglo XIX, como instrumento incorruptible de medición, objetividad y veracidad. La función documental nos refiere a aplicaciones de la fotografía para salvaguardar escenarios, objetos y circunstancias que, se entiende, pueden perderse o desaparecer. Los usos políticos de este ejercicio de «captura» de la realidad se insertan en el quehacer de la ciencia imperial del siglo XIX (Pratt 1992) y dentro de los proyectos estatales de imaginar la nación moderna, a través de la selección y exposición de determinadas imágenes sobre públicos amplios (Anderson 1993). Asimismo, el carácter de objetividad que fue atribuido a la producción mecánica de imágenes favoreció el reemplazo de otras técnicas «artesanales» de construcción y proyección de narrativas visuales, como los grabados, dibujos o acuarelas, que fueron entendidas como adaptaciones subjetivas de la realidad y se mostraban incapaces de documentar el mundo como reclamaba el discurso científico de la época.

Una vez que el desarrollo de las innovaciones técnicas permitió superar las barreras que habían limitado la actividad fotográfica a los salones y estudios —pasando del daguerrotipo a las placas de vidrio, el colodión húmedo y las planchas secas—, la fotografía se convirtió, desde el último tercio del siglo XIX, en un instrumento imprescindible en las tareas de registro, objetivación y domesticación visual del territorio, los recursos y la población peruana. Ofrecía la posibilidad de satisfacer la obsesión científica con la clasificación y medición del mundo, propio del pensamiento científico moderno. De este modo, paisajes, monumentos, objetos y seres humanos pasaron a ser fotografiados y registrados (La Serna 2018).

¹ En realidad, son muy pocos los trabajos dedicados a la obra de los fotógrafos y los museos. Por ejemplo, cabe destacar las exposiciones y publicaciones de los textos sobre la obra de Robert Doisneau, fotógrafo del Museo de Historia Natural de Francia (Lassée 2015), y de José Latova, especialista en fotografía del Museo Arqueológico Nacional de España (Museo Arqueológico de Madrid 2014).



El registro fotográfico de la monumentalidad cusqueña. Fotografiado en color publicado en la revista *Fanal* (vol. XXI, n.º 78, 1966). Colección particular.



Centro arqueológico de Watoqto (Paucartambo). Fotógrafo desconocido, década de 1920. Internegativo de A. Guillén. MNCP.

La fotografía llegó al Perú a inicios de la década de 1840, pocos años después de su descubrimiento y temprana difusión en Norteamérica y Europa. Los primeros estudios fotográficos, instalados en las ciudades más dinámicas del país como Lima o Arequipa, estuvieron manejados por especialistas extranjeros, franceses, británicos y estadounidenses, quienes fueron promoviendo el consumo de esta tecnología en las familias de las élites peruanas, desde la época del guano. Ciertamente que, en esta primera etapa, los complejos y costosos procedimientos técnicos necesarios para la producción de imágenes limitó su consumo a los sectores acomodados de la urbe y los propietarios rurales.

Más adelante, sin embargo, la fotografía logró nuevas aplicaciones y adeptos, gracias a la simplificación de los procesos técnicos y el abaratamiento de sus costos. Tal como ocurrió en otras regiones del mundo, la fotografía «escapó» de los salones y empezó a recorrer los espacios públicos y arquitectura urbana —fachadas, mercados, edificios o aglomeraciones humanas—, para alcanzar un nuevo ciclo de expansión. Así, describió escenarios del interior del país: caminos, ferrocarriles, minas, bosques, centros arquitectónicos, iglesias y conventos fueron registrados «verídicamente» a través de la fotografía².

La placa de vidrio sensibilizada con base en colodión húmedo se convirtió en el primer sistema de reproducción gracias al cual los fotógrafos-exploradores se lanzaron a recorrer el país. Así, se iniciaron las primeras expediciones fotográficas. Más adelante, esta técnica fue simplificada con el uso de las placas secas, y, desde inicios de la década de 1890, las películas en gelatina y la cámara Kodak pasaron a incorporarse al equipo de los viajeros, científicos y comisionados oficiales, aunque, por la calidad *amateur* que ofrecían los negativos en placas flexibles, los fotógrafos profesionales continuaron con el uso de las placas de vidrio hasta bien entrado el siglo XX (La Serna 2018).

² En el caso francés, a inicios de la década de 1850, la Comisión de Monumentos Históricos encomendó a la Misión Heliográfica la tarea de registrar mediante fotografías los diversos monumentos arquitectónicos, a lo largo de todo el territorio nacional (Bauret 1999: 29).

Al igual que en el resto del mundo, la fotografía ofreció el soporte visual a numerosos exploradores que recorrieron y documentaron diversos escenarios del país. Fueron estos tempranos viajeros los primeros en ofrecernos una variedad de testimonios, registros visuales y textuales, de la riqueza cultural peruana, jugando un rol clave en la renovación empírica y moderna de la conciencia del territorio, los recursos y la población peruana. La «veracidad» que la fotografía proyectaba permitió desplazar a los dibujantes y convirtió a la cámara en un atributo constitutivo del acto de viajar. Si bien el interés de los exploradores decimonónicos se centró en destacar la presencia y extraordinaria riqueza de los vestigios arqueológicos prehispánicos —tal como, en esta misma época venían haciendo los viajeros orientalistas en recorridos por Egipto, Andalucía, Grecia y Roma—, a partir de cuyos clichés se compusieron importantes colecciones, álbumes y se editaron series postales y publicaciones ilustradas, también nos ofrecieron imágenes y testimonios acerca de la población indígena. Se destacaron atributos asociados a sus prácticas cotidianas, su tecnología o vestimentas. Así, el interés que los «indios contemporáneos» despertaron a la mirada exotizante y romántica de los viajeros explica por qué la especial atención de «capturar» vistas de danzas, instrumentos musicales y herramientas que terminaron registradas por medio de la fotografía.

En la medida que el Estado peruano tuvo la capacidad material de llevar adelante las tareas de ordenamiento y control del territorio y la población, fue imperativo crear un registro de imágenes que corroboraran este esfuerzo de territorialización. Así, el reordenamiento del espacio nacional pasaba por la «revisión profunda de las imágenes [...] que se habían hecho hasta entonces. Se trataba tanto de reconstruir lo conocido y de revelar mediante su exploración heroica lo que aún permanecía ignorado» (Vega 2011: 83).

Así, desde el último tercio del siglo XIX, se desarrollaron numerosas iniciativas oficiales de exploración y descripción geográfica, económica y social que recorrieron diversas regiones del país. En este objetivo, se favoreció la formación de comisiones científicas que incorporaron la fotografía para inventariar los recursos y «vestigios del pasado», imágenes que constituyeron los primeros registros oficiales del territorio (Majluf & Wuffarden 2001) y que, posteriormente, fueron exhibidas ante la opinión pública nacional y transatlántica a partir de exposiciones departamentales, nacionales e internacionales

o a través de publicaciones editadas por el Gobierno central. Con el tiempo, los agentes estatales fueron ganando mayor conocimiento y experticia técnica, tal como se evidencia en las especificaciones que se solicitan a los fotógrafos contratados para las comisiones de registro visual y aparecen anotados en los contratos: la perspectiva y el ángulo de la fotografía, el número de copias, el tipo de fondo, el tamaño, el papel de impresión, etcétera (La Serna 2019).

El sentido de verdad que adquirió la fotografía, así como su extraordinaria capacidad para describir situaciones, objetos y personas, favoreció su empleo en las tareas de sistematización del conocimiento en espacios como los archivos, las colecciones y los museos:

Desde esta perspectiva, los fotógrafos asumieron muy pronto la función de antólogos gráficos, dispuestos a aumentar el repertorio posible de informaciones, datos y testimonios de vida contemporánea, creando una suma de imágenes del mundo. Esta táctica estaba a la vez impregnada de lo que podríamos llamar la lógica del archivo, basada en el trabajo en serie, la definición de tipos y categorías o el establecimiento de variantes. Su objetivo no era otro que establecer una sistematización de la mirada del hombre, estructurándola a partir de las nociones de catálogo y colección (Vega 2007: 122)³.

A inicios del siglo XX, el proyecto modernizador de la República Oligárquica vio surgir en el Perú una élite política e intelectual que tuvo la capacidad de resolver la institucionalización de las colecciones y centros de investigación acerca del pasado, encargados de conservar, registrar y divulgar la riqueza patrimonial del país. Así, la formación de los «modernos» museos nacionales va de la mano a la construcción de los primeros archivos visuales del patrimonio. O, al menos, se reconoce la intención de constituirlos, tal como se anota en el contrato firmado entre el Gobierno y Max Uhle, primer director de la sección arqueológica del Museo de Historia Nacional, en 1906, donde se señala el objetivo de crear un registro fotográfico. Del mismo modo, en 1912, el entonces director de la sección histórica del museo, Emilio Gutiérrez de Quintanilla, dejaba constancia de la existencia de un taller de fotografía dentro de la institución.

Paralelamente, los etnógrafos y viajeros que, desde fines del siglo XIX e inicios del XX, recorrieron el país describiendo «científicamente» la realidad social y la diversidad cultural y étnica de las poblaciones del Perú hicieron lo propio. Recolectaron y produjeron diversos materiales fotográficos que fueron transferidos a los museos y centros de investigación en Europa y Estados Unidos. Estas imágenes serían impresas para ilustrar publicaciones académicas y, en la mayoría de casos, hoy constituyen parte de sus colecciones iconográficas.

La investigación vincula el estudio de la fotografía con la historia del patrimonio, los museos nacionales, el coleccionismo, la divulgación y la propaganda oficial. El trabajo de recolección de información incluye la exploración de repositorios iconográficos y archivos documentales, públicos y privados, consultados en el país: el archivo del Museo Nacional de la Cultura Peruana, el Fondo Bibliográfico de Estudios Históricos y Arqueológicos del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, la fototeca del Centro

de Estudios Rurales Bartolomé de las Casas del Cusco, la fototeca y la hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú, el Archivo Central del Ministerio de Cultura, la hemeroteca de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, la Biblioteca de la Municipalidad Provincial del Cusco, la Biblioteca y Archivo Municipal de Lima, la biblioteca de la Universidad de Lima, las colecciones del Centro Luis E. Valcárcel, la Colección Giesecke en el Instituto Riva-Agüero, la colección fotográfica de Úrsula de Bary Orihuela; y colecciones en el extranjero: la iconoteca del Museo de Quai Branly (París), las colecciones especiales del Instituto Ibero-Americano de Berlín, la fototeca y colecciones americanas del Museo Etnológico de Berlín, la fototeca del Museo Etnológico de Hamburgo, la Abbye A. Gorin Architectural Collection en la biblioteca de Virginia Polytechnic Institute and State University (Virginia-Tech), entre otros.

Asimismo, se han consultado los materiales, catálogos y colecciones ofrecidos por algunas instituciones académicas a través de la red, como las colecciones Harth-Terré y Abraham Guillén en el Latin American Library de la Universidad de Tulane (Louisiana), el Art and Architecture Library, Slide and Photography Collection de la Universidad de Yale y la Fundación Pierre Verger, en Salvador de Bahía.

La construcción de las colecciones fotográficas en los museos nacionales incluyó la adquisición de clichés fotográficos a reconocidos artistas asentados en las ciudades de Lima, Arequipa y Cusco, quienes, desde sus propios intereses comerciales, fueron recopilando imágenes de «huacos», «ruinas», «trajes y bailes típicos», clichés que fueron incluidos en las exposiciones y álbumes que el Estado peruano editó para exponer la riqueza cultural peruana en diversos escenarios nacionales y extranjeros. Al mismo tiempo, con la creación de los museos nacionales «modernos», se dieron las primeras resoluciones que ordenaron la incorporación de la cámara fotográfica en las tareas de registro en el trabajo de campo y la catalogación de las piezas de los repositorios, tarea que, en muchos casos, complementaba la labor realizada por artistas dedicados a la elaboración de dibujos y grabados.

Esta publicación reflexiona sobre la incorporación de la cámara fotográfica como instrumento de medición, ordenamiento, catalogación y exposición pública de un conjunto de materialidades, conocimientos y prácticas que fueron seleccionadas como parte de la labor de los museos nacionales a lo largo del siglo XX. Además, resalta el cambio en la mirada de los gestores de la cultura e intelectuales acerca del patrimonio y la herencia cultural peruana, pasando de los objetos y espacios tangibles a lo inmaterial. En este sentido, hacemos especial énfasis en las primeras colecciones etnográficas que se constituyeron en el Museo de Historia Nacional. Aunque estas piezas aparezcan inicialmente como elementos complementarios a las colecciones arqueológicas, con el tiempo fueron ganando mayor importancia en las narrativas sobre el patrimonio y la riqueza cultural peruana.

El texto se divide en tres capítulos, que van de la cuestión general de los museos y los registros visuales a la historia del MNCP y la obra de Abraham Guillén. En el capítulo primero, «Museo, nación y registros visuales del patrimonio», analizamos los usos de la fotografía en el registro, estudio, salvaguardia y divulgación del patrimonio cultural, material e inmaterial en el Perú. Empezamos con una reflexión sobre los usos de la fotografía por parte de las instituciones de gestión cultural y salvaguardia: el Museo de Historia Nacional (1906-1931), el Museo Nacional (1931-1945) y el MNCP (desde 1946). En esta sección reflexionamos sobre la producción visual asociada a la riqueza arqueológica, monumental y folclórica, así como su relación con las industrias culturales y la promoción turística. Se resaltan los usos de la fotografía por los museos nacionales, tanto en las tareas de registro y trabajo de campo como en la divulgación de estas imágenes a través de exposiciones y publicaciones ilustradas, en el país y el extranjero.

³ La relación entre el registro fotográfico y los museos llevó a la creación de catálogos de artistas y obras de arte pertenecientes a los grandes museos europeos como el Museo Británico de Londres, el Museo de Historia del Arte de Viena, el Museo Etnológico de Berlín, el Museo Correr de Venecia o la Galería Uffizi de Florencia, para registrar correctamente las colecciones y para facilitar su divulgación a un público amplio.

En el segundo capítulo, «Peregrinaciones fotográficas de un artista cusqueño», reconstruimos la vida y obra de Abraham Guillén, primer fotógrafo «oficial» de los museos nacionales y figura descollante en la construcción de las tempranas narrativas visuales del patrimonio. Reflexionamos sobre su trabajo en los museos peruanos y su vinculación con las redes intelectuales peruanas de primera mitad del siglo XX. Se destacan algunas de las más importantes empresas en las que participó y que constituyen hitos en la construcción de la memoria, la gestión patrimonial y las ciencias sociales en el país: la comisión de «redescubrimiento» de Sacsayhuamán, en el Cusco (de 1933 a 1935); la Comisión Kubler y la reconstrucción del Cusco (1951) o el Proyecto Perú-Cornell, más conocido como el Proyecto Vicos, desde fines de la década de 1940.

En el capítulo tercero, «El legado de Guillén y las colecciones nacionales», analizamos el valor documental de la obra de Guillén, un vasto conjunto de imágenes, en negativos e impresiones, acopiado en diversos repositorios públicos y particulares. Reflexionamos acerca de su importancia para el estudio del patrimonio cultural y la temprana valoración de este legado dentro del mundo académico y editorial. Aquí se subraya la producción de imágenes de carácter etnográfico y del arte tradicional peruano, sobre todo durante su actividad en el MNCP (1964-1973).

En la actualidad, miles de fotografías elaboradas durante su prolongada actividad en los museos nacionales se encuentran salvaguardadas en los repositorios del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP), en el MNCP y en la Dirección de Patrimonio Histórico Inmueble, todas dependientes del Ministerio de Cultura. La inmensa mayoría de fotografías acopiadas en las colecciones públicas fueron realizadas en blanco y negro, formato en el que el autor se especializó, pese a que realizó también fotografías en color y filmaciones. Asimismo, existen importantes colecciones particulares que acopian sus fotografías. En este sentido, destaca el archivo que poseen los descendientes de Abraham Guillén en el Cusco, fondo que supera los mil ejemplares, entre negativos e impresiones en papel. Algunos de estos clichés se refieren a sus trabajos como fotógrafo del Museo Nacional y el MNCP, aunque, la mayoría, son imágenes inéditas de carácter personal. Del mismo modo, la colección fotográfica del Centro Luis E. Valcárcel, compuesta por un registro de más de diez mil fotografías impresas que fueron de propiedad del *amauta* Valcárcel, director de museos nacionales e importante figura del quehacer cultural en el Perú del siglo XX, contiene un gran número de fotografías tomadas por Guillén desde su incorporación al equipo técnico del Museo Nacional, en 1932.

El texto incluye dos *dossiers* fotográficos que contienen una selección de fotografías de carácter documental, etnográfico y folclórico. Estos han sido tomados de los negativos que se encuentran en el MNCP y en el MNAAHP. Así, se busca ofrecer una mirada integral del temprano registro del patrimonio inmaterial en el país. Se resaltan los temas y regiones que, inicialmente, concentraron la atención de las agencias culturales peruanas y dan cuenta del trabajo de cuatro décadas desempeñado por Guillén en los museos e instituciones culturales nacionales.

Se ofrece, asimismo, la traducción de una entrevista hasta ahora inédita realizada por Abbye A. Gorin a los antropólogos del Proyecto Vicos (Perú-Cornell) Henry F. Dobyns y Paul L. Doughty; y una cronología elaborada a partir de la información recogida durante la investigación (hechos de la vida del fotógrafo, comisiones oficiales en las que participó y las publicaciones más importantes que destacan fotografías de su autoría).

El desarrollo de esta investigación ha contado con el apoyo de diversas instituciones y personas interesadas en temas vinculados a la gestión del patrimonio, los museos nacionales, la historia de la fotografía y el coleccionismo. Expresamos nuestro agradecimiento:



Abraham Guillén y Josafat Roel, en una comisión de la Casa de la Cultura del Perú en la sierra central. Estudio fotográfico Estrella en Huancayo, de Miguel Vargas. Medios de la década de 1960. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

al Legado Bernard Lelong, a Yadira Hermosa, responsable de la fototeca del Centro Bartolomé de las Casas del Cusco; a Gregor Wolff, director de la sección de Colecciones Especiales del Instituto Ibero-Americano de Berlín; a Catharina Winzer, encargada del archivo fotográfico del Museo Etnológico de Hamburgo (hoy Museum am Rothenbaum-Kulturen und Künste der Welt); a Christine Barthe, responsable de la Unidad Patrimonial de las Colecciones Fotográficas del Museo de Quai Branly-Jacques Chirac, en París; a Pascal Riviale, de los Archivos Nacionales de Francia; a Manuela Fischer, de la Sección Americana del Museo Etnológico de Berlín; a Krzysztof Makowski, del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú; a Raúl H. Asensio, investigador del Instituto de Estudios Peruanos; y a los responsables de las colecciones especiales del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

A Wilfredo Loayza, fotógrafo documental que laboró en el Instituto Nacional de Cultura y fue discípulo de Abraham Guillén; al arquitecto Víctor Pimentel, quien organizó la primera exposición pública en homenaje a la obra del fotógrafo en nuestro país, a inicios de la década de 1980; al arqueólogo Hernán Amat, quien participó con el fotógrafo en diversas comisiones arqueológicas desde la década de 1960; a Diego Arispe-Bazán, por gestionar el acceso a distintos materiales de las bibliotecas universitarias estadounidenses; a los historiadores Edgard Villafuerte y Santiago Loayza, por la información acerca de las fotografías de Guillén en los archivos cusqueños; a Jesús Llerena, por la ubicación de los artículos ilustrados de Luis E. Valcárcel en la British Library de Londres; a Fernando Brugué, responsable de la administración del legado documental y fotográfico del Centro Luis E. Valcárcel; a Francisco Valle, por la selección de la correspondencia de Valcárcel y, muy especialmente, a Teresa Orihuela y Úrsula de Bary Orihuela, descendientes del fotógrafo, quienes han iniciado la puesta en valor de la obra y el legado de los hermanos Abraham y Víctor Guillén, y han facilitado el uso de muchas imágenes inéditas de su colección para la presente publicación.



CAPÍTULO I

MUSEO, NACIÓN Y REGISTROS VISUALES DEL PATRIMONIO

Si fuera oportuno analizar los procedimientos de la promoción cultural, habría que distinguir entonces, entre el movimiento que conduce a poner los auténticos valores culturales a disposición de los grupos sociales que estuvieron marginados de ellos, y el movimiento complementario, el que permite escuchar las voces de estos grupos e insertarlos en el complejísimo cosmos de la cultura nacional.

Antonio Cornejo Polar, 1969.

El nacimiento de la República peruana, encarnado en los postulados del liberalismo decimonónico y en comunión con los modernos proyectos estatales europeos y americanos, planteó la necesidad de elaborar una narrativa que reafirmara la particularidad espiritual de la patria, a través del reconocimiento de su vinculación y continuidad con las pretéritas sociedades prehispánicas. Para ello, resaltó la ruptura histórica frente al periodo virreinal. Era menester, en tal sentido, descubrir, seleccionar y divulgar ante la opinión pública una serie de vestigios arqueológicos, monumentos y, más adelante, elementos folclóricos que sirvieran a la afirmación de una renovada conciencia nacional. Con este fin, se entendió la urgencia de construir instituciones públicas dedicadas a la conservación, protección y exposición de determinados elementos que sirvieran de base para la elaboración de un discurso acerca de lo propio, al tiempo que se legislaban las tempranas políticas de salvaguardia de estas materialidades frente al saqueo que originó el mayor interés académico y «orientalista» por las «antigüedades peruanas». Se estableció, así, su apropiación por parte del Estado.

Empero, las primeras iniciativas por crear espacios en los cuales acopiar la herencia material del país, que a su vez permitieran consolidar los esfuerzos científicos para el estudio del pasado, fracasaron. A lo largo del siglo XIX, diversos testimonios evidencian que los museos nacionales no pasaron de ser iniciativas aisladas y discontinuas de coleccionismo de piezas «exóticas» que, en muchos casos, correspondían a los imaginarios y el consumo transatlántico acerca del Perú. Así, los primeros recintos museográficos

◀ Cerámica vidriada con motivo del toro andino. Fotografía de Abraham Guillén, s/f. MNCP.

públicos eran solo depósitos compuestos por algunas momias y piezas de cerámica que se mezclaban con minerales u objetos fosilizados. Espacios más cercanos a un *cabinet de curiosités* ('gabinete de curiosidades') que a un museo nacional (Riviale 2017).

Progresivamente, sin embargo, fue fortaleciéndose el interés por los vestigios de las sociedades prehispánicas. La disciplina arqueológica en ciernes, las excavaciones *amateurs* y el coleccionismo privado fueron proyectando, al menos entre los miembros de las élites letradas, la imagen de una poderosa herencia material que debía ser incorporada en las narrativas que venían gestándose acerca de la nación y la identidad de los peruanos. Así, diversos actores, entre intelectuales, académicos y estadistas, fueron reconociendo el valor de determinados objetos históricos y arqueológicos, al tiempo que crecía el interés comercial por estas piezas, al punto que los paseos a los cementerios prehispánicos costeros, como Paracas, Ancón o Lurín, se convirtieron, desde el último tercio del siglo XIX, en divertimentos habituales para la clase propietaria limeña.

Al mismo tiempo, un conjunto de viajeros y científicos extranjeros, interesados en el coleccionismo de objetos precolombinos, fue recorriendo diversas regiones del territorio, tomando anotaciones, dibujando y fotografiando las piezas y los recintos arqueológicos observados y/o adquiridos. Algunas de estas colecciones y sus respectivas fotografías fueron luego incorporadas a los primeros registros visuales del patrimonio material elaborados por el gobierno y expuestos ante el público nacional y en el extranjero¹. En este sentido, en 1893, el Estado estableció las primeras disposiciones referidas al uso de la fotografía para el registro particular de monumentos arqueológicos. Dejó total libertad a los interesados, bajo la condición de solicitar autorización a los prefectos departamentales y entregar copias de los clichés, las que debían ser remitidas al gobierno central: «Es enteramente libre la reproducción fotográfica de los monumentos y construcciones antiguas, sin otra obligación para el interesado que la de dar aviso a la autoridad y la de entregarle una copia de cada una de las fotografías»².

En los albores del siglo XX, el debate suscitado alrededor del progreso y la modernización en el país favoreció el surgimiento de un conjunto de iniciativas políticas que, con los años, fue definiendo el carácter del moderno Estado peruano. Según los postulados de la época, estas reformas permitirían superar todos aquellos obstáculos —económicos, institucionales y culturales— que, a lo largo del siglo XIX, habían significado una barrera en el camino a la prosperidad. Uno de los aspectos más álgidos de este dilema tuvo que ver con el desafío de construir una nación civilizada que terminara por reafirmar sus herencias hispánica e indígena³.

1 Es el caso de las fotografías de las piezas y colecciones particulares que fueron incorporadas a los pabellones peruanos en las exposiciones universales y nacionales desde las últimas décadas del siglo XIX. Por ejemplo, los clichés fotográficos de recintos arqueológicos, como la «fortaleza» de Kuélap, compradas por la Municipalidad de Lima para su exhibición en la Exposición Nacional de 1892 o las fotografías de monumentos incaicos y coloniales, así como la colección Caparó-Muñiz, que se incluyó en el álbum *República Peruana 1900*, exhibido en la Exposición Universal de 1900 (La Serna 2018).

2 Resolución Suprema del 10 de abril de 1893, reproducida en *El Comercio*, 12 de julio de 1911.

3 El contexto peruano de fines del siglo XIX e inicios del XX ofreció las condiciones propicias para la construcción de visiones integrales sobre el país. Se reflexionó de manera científica y objetiva acerca de la experiencia histórica reciente. En un escenario de reconstrucción posbélica, fue posible «realizar este nuevo balance introduciendo perspectivas actuales y, sobre todo, la posibilidad de releer el pasado para poder edificar el futuro sobre nuevas bases. El optimismo fue reemplazado por el realismo ilustrado [...]. En este propósito, desde diversas disciplinas [...], aparecen obras que contienen un sentido integral de comprensión de los problemas nacionales. En el fondo, se trata de encontrar las bases de la identidad nacional, de hallar las razones de nuestra singularidad». (González 2015: 24).



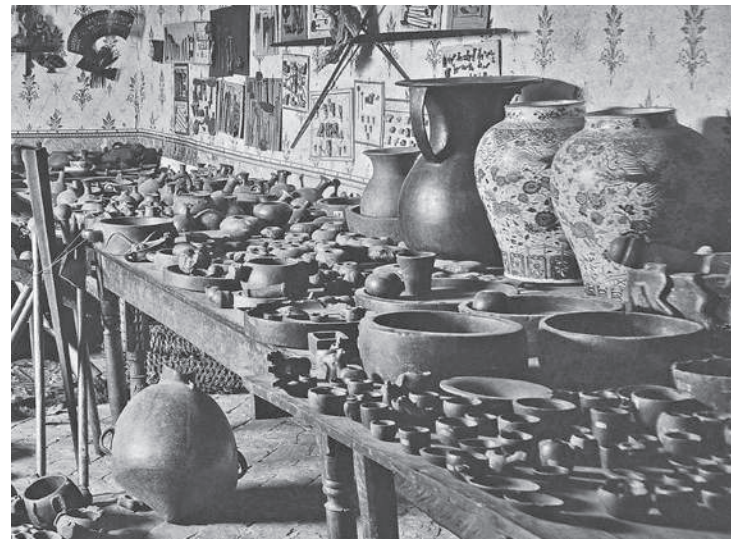
Fachada del Museo Larco Herrera, antes de convertirse en la sede del Museo Nacional. Fotografía-postal editada por Rafael Larco, década de 1920. Colección particular.

Así, en un contexto de estabilidad política y crecimiento económico enmarcado por la llamada República Oligárquica (1896-1919), una generación de intelectuales y políticos modernizadores sentaron las bases reales para la constitución de un renovado museo. El interés de estos tempranos «gestores culturales» se centraba en el rescate, acopio y exhibición de determinados objetos históricos, colección sobre la cual era factible construir una narrativa integradora acerca de la particularidad de la nación peruana. El estudio y la «protección» de los primeros recintos arqueológicos, el otorgamiento de fondos y solicitud de donaciones para la adquisición de piezas, así como el nombramiento de especialistas para el estudio de estos materiales, permitieron concretar el viejo sueño de un museo nacional (Tantaleán 2016; Asensio 2018).

La «refundación» de los museos decimonónicos se da con la creación del Museo de Historia Nacional, en 1906. Este hecho se entiende como la puesta en práctica de una política cultural enraizada en el proyecto modernizador oligárquico, que debía ir de la mano a la construcción de los primeros registros y la producción científica «oficial» sobre el acervo cultural de país⁴. En tal sentido, la posibilidad de constituir registros documentales y visuales estaba circunscrita a los elementos que, se entendía, podían ser patrimonializados como las «antigüedades» prehispánicas y, en el caso de la sección histórica, a objetos asociados a los próceres y personalidades destacadas de la gesta independentista.

En las líneas siguientes, ofreceremos un recorrido general por los primeros esfuerzos por incorporar la tecnología fotográfica en las tareas de registro y salvaguardia patrimonial ejecutadas por los museos nacionales. Reconoceremos los cambios que se presentaron en el sentido del «objeto patrimonial» en las primeras décadas del siglo XX, inicialmente limitado a los vestigios arquitectónicos —especialmente monumentalidad prehispánica— y los objetos asociados a estos recintos —entierros, orfebrería, textilera y alfarería—, pasando, progresivamente, a incorporar también a las «industrias» tradicionales y las prácticas folclóricas de la población indígena y mestiza contemporánea.

4 La organización y la administración del nuevo Museo de Historia Nacional (Decreto Supremo del 6 de mayo de 1905) dependieron del recientemente fundado Instituto Histórico del Perú (Tello & Mejía 1967).



Piezas de cerámica de la colección Caparó-Muñiz. Fotografía atribuida a Guillermo Lobatón, c. 1899. Tomada del álbum *República peruana 1900*, BNP.

MUSEOS, COLECCIONISMO Y REGISTROS VISUALES

Si bien es cierto que las primeras iniciativas de patrimonialización promovidas por el Museo de Historia Nacional estuvieron centradas en la salvaguardia y conservación de objetos prehispánicos, los gestores culturales fueron conscientes de la necesidad de integrar el estudio de estos materiales a los usos y prácticas contemporáneas, especialmente de la población indígena en la que, se entendía, existía una continuidad cultural, ejercicio fundamental para comprender la funcionalidad de los objetos en los contextos históricos en que fueron elaborados.

Así, en 1906, en su discurso de incorporación al Instituto Histórico del Perú, el arqueólogo alemán Max Uhle, recientemente nombrado director de la Sección Arqueológica y de Tribus Salvajes del Museo de Historia Nacional, señaló que: «Para comprender bien la vida del pasado nacional, es necesario que estudiemos el presente en sus costumbres y usos, en la técnica, en los idiomas, en el folklore y en la música de los indios de nuestros tiempos» (Uhle 1906). Entre sus funciones, Uhle tuvo a su cargo el estudio y la recolección de piezas etnográficas referidas, inicialmente, a la población indígena amazónica:

Nuestra tarea tiene que ser representar, en cuanto sea posible, en el Museo cada una de las infinitas tribus que en la actualidad pueblan la gran zona del Oriente. Hasta ahora no tenemos en el Museo sino una sola tribu suficientemente representada, la de los aguarunas, que habitan cerca del Marañón, en el Norte [...]. Esta colección ha sido traída por el explorador [Jorge] Von Hassel⁵.

5 Ver: Uhle 1906. Las tesis evolucionistas entonces dominantes en el mundo académico y las ciencias humanas llevaron a considerar que la región amazónica estaba compuesta por población en estado «primitivo», a diferencia de las sociedades andinas, para la cual las evidencias arqueológicas mostraban un grado de civilización «superior». Para la clasificación de los pueblos amazónicos, se utilizó la división territorial que se creó con el establecimiento de las tres prefecturas apostólicas del Oriente peruano, del Amazonas (administrada por los agustinos), del Ucayali (a cargo de los franciscanos) y del Urubamba (bajo dependencia de los dominicos). Ver: La Serna & Chaumeil 2016. Uhle señala que los objetos que componían inicialmente esta sección incluían cerbatanas, flechas, «quijadas de dientes de pescado, que usan como serruchos» y hachas de piedra.



Piezas de cerámica ayacuchana tomadas de la colección del MNCP. Fotografía de Abraham Guillén, mediados del siglo XX. MNCP.

La construcción de las colecciones nacionales dependía, en gran medida, del compromiso de las autoridades departamentales y «notables» locales, quienes debían remitir las piezas al museo en calidad de donativos o resguardos. Una nota publicada en la prensa limeña, en 1908, daba cuenta de los objetos que componían la sección amazónica y la importancia de las donaciones particulares:

La sección de Tribus Salvajes ha tenido un aumento de 89 objetos de los cuales fueron obsequiados, casi todos, por un entusiasta amigo del museo, y procedentes de las tribus de los campos del Perené, de manera que la sección cuenta ahora con 345 números. Confío [en base a estas piezas] hacer una buena representación del estado de nuestros indios de la montaña⁶.

El mayor interés por los objetos etnográficos de la población indígena de los Andes explica la ampliación de este despacho para incluir la producción material de los «Indios de la Sierra». Para Uhle, «esta sección está destinada a manifestar la vida primitiva que aún llevan estos indios, en lo que sufren y en lo que gozan: Es un necesario complemento de las secciones arqueológicas y etnológicas del museo»⁷. Según el arqueólogo alemán, así era posible lograr una representación integral de la cultura indígena que exigía la constitución de un museo nacional:

Con la instalación de una sección que representa las formas de vida y las costumbres de los indios de la Sierra el programa del museo histórico del Perú parece completarse y llegar a sus límites naturales [...].

Se diría de nosotros en la historia que hemos sido muy superficiales al formar un Museo Histórico, con recuerdos de historia antigua y moderna y representación de las tribus indias salvajes, olvidando al mismo tiempo nuestros indios de la sierra, que con su numerosa población, curiosas costumbres de

6 Anónimo 1908. Tomado de: Álbum de recortes de periódicos de Max Uhle, tomo I, Instituto Ibero-Americano de Berlín (IAI de Berlín).

7 La primera colección de objetos de la población andina, registrada en 1908, incluía sombreros, monteras, bolsas, trajes de bailes kachampa (Cusco), diversos instrumentos musicales, quipus de Angasmamarca (Santiago de Chuco), *tupus* de plata, vasos de madera pintados, así como diversos tipos de remedios y amuletos, probablemente recogidos por Uhle en sus viajes a Cusco, Puno y Cajamarca.

vivir e innumerables recuerdos de las costumbres antiguas forman un objeto tan interesante para las ciencias políticas, para la etnología, y aun para la comparación con los restos arqueológicos de este suelo⁸.

Uhle entendía que, al igual que la arqueología, el trabajo de la sección de «Indios de la Sierra» tenía que ver con la conservación de prácticas y conocimientos que se perdían con el tiempo y que, en sus viajes anteriores por los Andes, había podido apreciar y sobre los cuales dejó nota en sus cuadernos de campo. En ellos, se destacan elementos de la textilera, los usos curativos de las plantas, las «prácticas mágicas», así como las técnicas en la construcción de viviendas, el transporte, las danzas y la música. En un escrito de 1906, el director señaló:

La colección que representa las formas de vida y costumbres de los indios de la Sierra en nuestro joven museo nacional, es lejos de ser ya muy numerosa. No cuenta todavía con más de unos doscientos y tantos números. Pero aun siendo tan pequeña, ya deja reconocer algunas líneas de su desarrollo futuro. Encontramos allá una variedad de objetos de bastante interés etnológico, que todavía se usan en varias partes de la sierra, pero que desaparecerán con el progreso del desarrollo moderno [...] generaciones venideras sentirán, si no se habrán conservado los recuerdos de las formas antiguas, que ahora están para desaparecer, al menos en un museo histórico⁹.

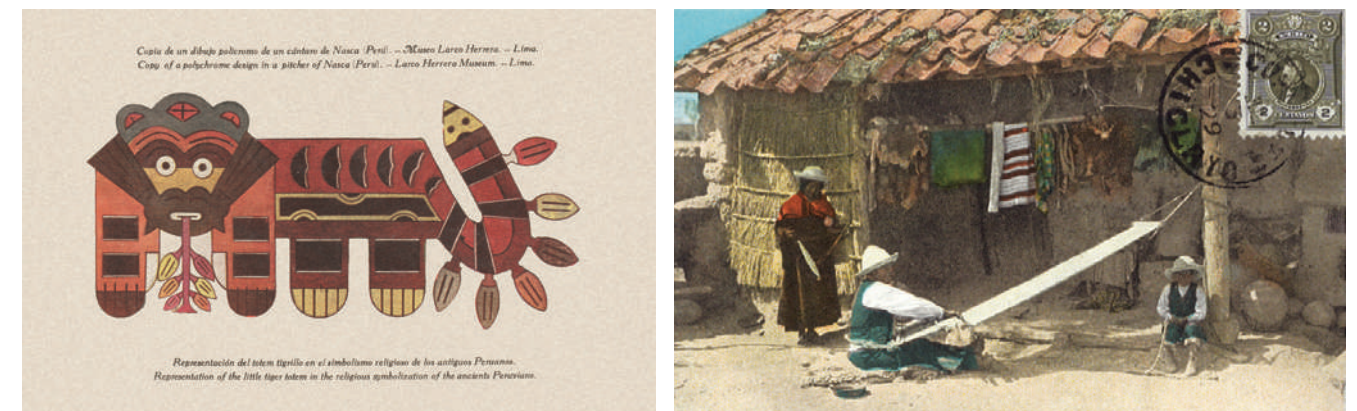
En este sentido, la misión del Museo de Historia Nacional, como proyecto de organización científica y puesta en valor de la herencia material y en favor del progreso del país, se insertó en un contexto de debate académico y político acerca del «problema indígena»¹⁰. Uhle reafirmó la necesidad de incorporar a esta población al proyecto nacional moderno. Cuestionó los determinismos geográficos, climáticos y raciales entonces dominantes en la «ciudad letrada» limeña. Desde una mirada liberal, este compromiso con la «regeneración» del poblador andino consistía en cambiar sus hábitos asociados al ocio y el abatimiento, así como el rechazo que la población mostraba frente al trabajo y la industria (Ruiz de Zevallos 2015; Drinot 2016). En este sentido, la reflexión de Uhle, producto de su contacto directo con la población campesina e indígena en diversas regiones de la serranía —La Libertad, Cajamarca, Lima, Junín, Cusco y Puno—, le llevó a una interpretación similar acerca de la urgencia de asimilar a la población andina a la «civilización». Así, durante su visita a Puno, en 1907, señaló:

El indio actual huye de ocuparse en las industrias, sin embargo, se prestaría para tales ocupaciones de manera rara. En los tiempos antiguos hacían buenos tejidos y bordado. Ahora teje sus vestidos, es verdad, todavía casi con las mismas figuras, pero hace muchas menos cosas de las que podría hacer y muchas industrias que antes tuvo se han perdido. En Totorani, cerca de Puno, hay todavía una comunidad que se ocupa en el arte de teñir ¡Pero qué excepción constituye esta! Sin duda, esta industria local podría ser

8 Ver: Uhle, Max. «Colección de Indios de la Sierra en el Museo de Historia Nacional». Manuscrito 0035-W44, Colección Max Uhle, IAI de Berlín.

9 Ver: Uhle 1906a.

10 En su álbum de recortes periodísticos, hoy acopiados en el IAI de Berlín, Uhle rescata las reflexiones «indigenistas» de intelectuales como Dora Mayer, I. E. Romero y Pedro Manuel Rodríguez. Destaca un texto de Romero en que se señala que «nada impide pues que pueda convertirse en una realidad la aspiración de transformar a los indígenas en factores sociales activos y conscientes. Las mismas condiciones actuales del país que disfruta del valioso bien de la estabilidad de sus instituciones son nuevo y legítimo aliento para la realización de este propósito» Ver: Álbum de recortes de periódicos, tomo I, nota 26, IAI de Berlín en 1905.



Izq. Postal ilustrada con motivo de un cántaro nasca del Museo Larco Herrera. Editada por San Martí y Cía, década de 1920. Der. «Indios serranos tejiendo» (sic). Postal ilustrada editada por E. Polack, década de 1910. Colección particular.

desarrollada. Algunos individuos hacen todavía trabajos artificiales de maya y de calado. Donde hay tanta destreza e inclinación a esta clase de trabajos desarrollando el gusto y el estilo se dejaría establecer una vasta industria [...]. He visto alfombras hechas en Atuncolla hechas hace uno o dos siglos, que en dibujos y labores podría hacer competencia a las de Bruselas y a las de Oriente. Lo que se hace ahora en Atuncolla y se venden en las plazas de Puno y Arequipa, es una miseria¹¹.

Estos textos de Uhle evidencian que el Museo de Historia Nacional participó también de las reflexiones urgentes acerca de la necesidad de incorporar a la población indígena en la «marcha» del progreso que auguraban, desde la capital, los gobiernos e intelectuales civilistas: «Una sección del Museo que se propone representar las formas de vivir, costumbres, industrias de los indios de la sierra, puede por eso contribuir para entenderlos siempre mejor y hacerlos útiles para los fines altos de la civilización del país»¹².

Paralelamente, desde fines del siglo XIX, la tecnología fotográfica se estaba incorporando a las prácticas estatales de registro del territorio y la población peruanos, herramienta especialmente útil en las tareas de medición, control y propaganda. Así, numerosos funcionarios que recorrieron diversas regiones del país utilizaron la cámara para «fijar» imágenes e incorporarlas en las narrativas oficiales acerca de la geografía, la población y los recursos del país. Estos mismos clichés fueron luego incluidos en diferentes publicaciones, exposiciones e impresos publicitarios —folletos, tarjetas postales, guías, revistas ilustradas— para proyectar determinados imaginarios del Perú ante una creciente opinión pública urbana, al mismo tiempo que exponían las diversas «riquezas», que el «país de los incas» podía ofrecer al consumo trasatlántico (La Serna & Chaumeil 2016).

En este sentido, en su discurso de nombramiento antes referido, Max Uhle resaltó el valor de las imágenes fotográficas en las tareas de registro de las piezas amazónicas y en su exposición ante el público nacional:

11 Ver: Uhle, Max. «Impresiones de la Sierra. Puno», 17 de febrero de 1907. Manuscrito 0035-W201, IAI de Berlín.

12 Ver: Uhle, Max. «Colección de Indios de la Sierra en el Museo de Historia Nacional», sin fecha. Manuscrito 0035-W44, IAI de Berlín.



Artesana piurana con telar de cintura.
Fotografía de Max Uhle, 1899.
Colección Max Uhle, IAI de Berlín.

No transcurrirá mucho tiempo sin que se presenten al público las magníficas colecciones que las autoridades locales están formando al Gobierno y que, por medio de toda clase de vistas fotográficas, de cráneos, de figuras de madera de tamaño natural, de planos en relieve, etc. comunicarán al Perú de la Costa las noticias gráficas más exactas posibles del Perú de la Montaña¹³.

Cabe destacar que, a lo largo de su vida académica, Uhle mostró un especial interés en la producción mecánica de imágenes. Al igual que sus colegas en Estados Unidos y Europa, su praxis ratificó el valor que alcanzó la fotografía para satisfacer la mirada científica y la obsesión con la objetividad que exigía el quehacer académico a fines del siglo XIX, «entronizando» la cámara como un instrumento fundamental de toda investigación arqueológica (Buchholz 2017). Para Uhle el valor de la fotografía no se restringía a la tarea de ordenamiento y clasificación de las piezas, sino que se concebía como una herramienta que legitimaba la tarea científica del arqueólogo —sin olvidar el afán con el «descubrimiento» de los vestigios—, además de favorecer la circulación de los nuevos hallazgos a través de publicaciones ilustradas¹⁴.

13 Ver: Uhle, Max. «Inauguración del Museo Nacional/Discurso de Max Uhle», c. julio de 1906. Sin referencia, Álbum de recortes de Max Uhle, tomo I, nota 15. IAI de Berlín. Sin embargo, más allá de este discurso vinculante de los vestigios arqueológicos con la «cultura viva», Uhle no mostró interés en desarrollar estudios sobre el folclore o la cultura popular. Al finalizar su gestión como director de la sección Arqueológica, de Pueblos de la Sierra y Tribus Salvajes, la colección etnográfica del museo se limitaba a las piezas etnográficas obtenidas a partir de donaciones de particulares.

14 Innumerables anotaciones en los cuadernos de campo y la correspondencia de Uhle, acopiados actualmente en el IAI de Berlín, dan cuenta de sus constantes experimentos con la cámara, las placas fotográficas y los insumos de reproducción, proceso de aprendizaje que abarca todo el periodo de su estancia en el Perú. De 1896 a 1910, cuando Uhle desarrolló su experiencia fotográfica en diversas regiones del país, el arqueólogo mantuvo correspondencia con especialistas y entusiastas de la fotografía, a quienes describió sus avances en el manejo de la cámara y el revelado de los negativos, al tiempo que solicitó consejos para mejorar sus habilidades fotográficas. Asimismo, es probable que en algunas de sus exploraciones y excavaciones fuera acompañado por fotógrafos profesionales, como J. Charles Kroehle, alsaciano asentado en Lima, con quien mantuvo vínculos de 1896 a 1900. A su vez, Kroehle se dedicó al tráfico de piezas amazónicas entre el público limeño, viajeros y científicos extranjeros que arribaron a la capital en la década de 1890 (La Serna 2018).

A pesar de esta fascinación con la cámara oscura y al hecho de que, en el contrato firmado con el Estado peruano al momento de su nombramiento, se señala la obligación de fotografiar los monumentos más destacados, así como de elaborar catálogos exhaustivos de las piezas del museo¹⁵, al apartarse de la dirección de la institución, Max Uhle no dejó ningún registro fotográfico, ni de las piezas acopiadas en las salas o depósitos del recinto, ni de los hallazgos arqueológicos realizados durante su función¹⁶. Mas bien, las fotografías que tomó y recolectó durante su trabajo científico en el Perú pasaron a formar parte de instituciones académicas estadounidenses y alemanas. La importante colección privada que mantuvo consigo, tras su retorno a Europa, se integró a los fondos del IAI de Berlín¹⁷.

Con la salida de Uhle y la llegada de Julio C. Tello en su reemplazo, se generaron tensiones entre el nuevo director de la sección arqueológica y el director de la parte histórica, Emilio Gutiérrez de Quintanilla. Animadversiones personales, diferencias académicas, así como las tensiones permanentes entre Gutiérrez de Quintanilla y los empleados de la sección arqueológica incidieron en la decisión del Gobierno de «independizar» la sección de Arqueología de la de Historia, aunque en la práctica, ambas oficinas siguieron ocupando el mismo edificio¹⁸.

Por su parte, Gutiérrez de Quintanilla se había interesado también en las aplicaciones del grabado y la fotografía para la exposición museográfica, en la divulgación a través de impresos y en el trabajo de sistematización de las piezas del museo. A poco de asumir el cargo de director del museo, elevó un informe a la Dirección de Instrucción, solicitando los fondos necesarios para instalar un taller de fotografía, al tiempo que puso a disposición del museo, y con sus propios recursos, algunos equipos de fotografía:

A tal fin i mientras el Supremo Gobierno no tenga a bien dar al Museo de un taller completo de fotografía, solicito que se me permita servirme allí de mis máquinas y accesorios, para ejecutar desde luego la parte gráfica de los estudios a que debe consagrarse la Dirección. Solo será menester que se construya un pequeño cuarto oscuro y se monten las tinas en que se hacen los lavados. Tanto para estos, como para las preparaciones químicas del taller, es indispensable tener agua corriente¹⁹.

15 «Contrato celebrado entre el Supremo Gobierno y el doctor Max Uhle para la dirección del Museo de Historia Nacional, 14 de noviembre de 1906» (Tello & Mejía 1967).

16 Al no recibir suficiente apoyo político para realizar su ambicioso proyecto científico —además de las tensiones que fueron creándose con algunos miembros del gobierno—, Uhle dejó el cargo a fines de 1911, por lo que el museo entró en un periodo de inactividad (Riviale 2017). De manera provisional, la sección arqueológica fue dirigida por Julio C. Tello de 1912 a 1915. En diciembre de 1924 el gobierno leguista decidió crear el Museo de Arqueología Peruana, como parte de su política de «indigenismo oficial», con Tello en la dirección (Tantaleán 2017). Según anotó Gutiérrez de Quintanilla al tomar la dirección del museo, los «borradores de inventarios» dejados por Uhle al dejar el cargo no hacían referencia a la existencia de registro fotográfico alguno (Gutiérrez 1921; Tello & Mejía 1967).

17 Ver: Buchholz 2017. Los trabajos referidos a las colecciones fotográficas de Uhle, por lo general, se han centrado en el valor arqueológico que estas imágenes ofrecen, obviando su información etnográfica. La revisión de los álbumes de fotografías y postales que Uhle compuso —a partir de sus clichés, de las fotos y postales que recolectó durante su prolongada actividad en nuestro país, y de la información que refieren sus cuadernos de campo— evidencian el especial interés que le significó la presencia del indígena contemporáneo. Sobre los cuadernos de Uhle, véase: Loza 2004. Sobre sus fotografías y la descripción de la población indígena, véase Mihok 2010.

18 Ver: Anónimo 1913.

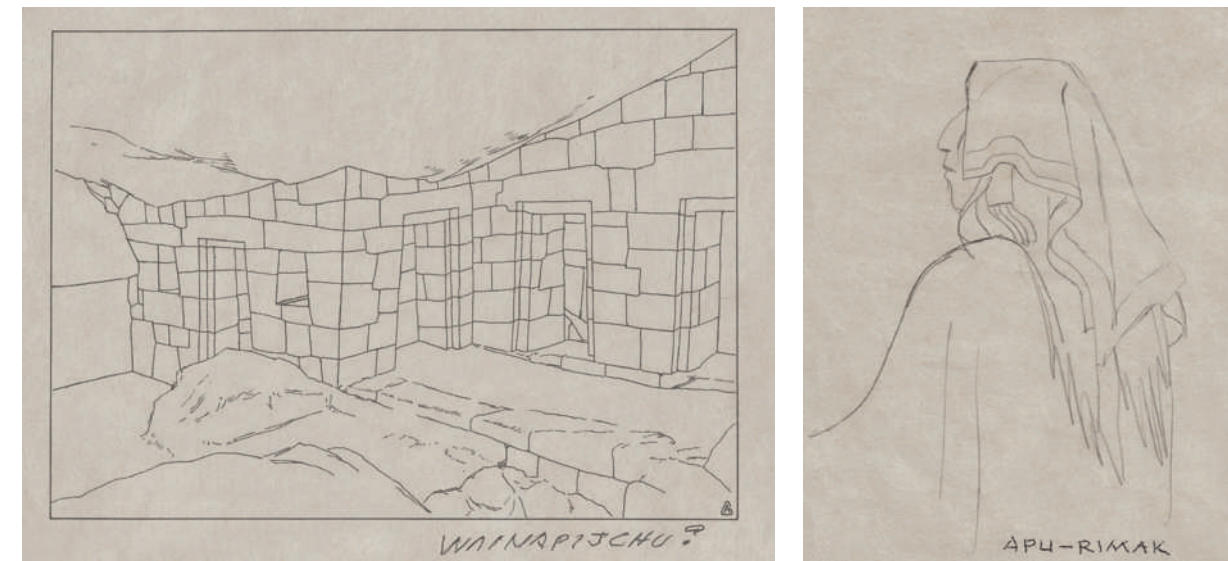
19 En este sentido, se destaca la compra de una significativa colección de fotografías de «objetos arqueológicos americanos» y «una numerosa colección de grandes fotografías de la montaña del Perú». Gutiérrez, E. «Oficio N.º 3 al Director General de Instrucción», 20 de mayo de 1912; «Oficio al director General de Instrucción», 10 de octubre de 1912. (Gutiérrez 1921).

Desde su puesto en el museo, Gutiérrez de Quintanilla fue adquiriendo en los años sucesivos diversas colecciones fotográficas referidas a hechos y personajes históricos del siglo XIX, así como vistas de carácter etnográfico, geográfico y arqueológico²⁰. En su momento, solicitó a la Dirección de Instrucción los recursos para hacerse de marcos de madera adecuados para su exposición al público²¹. En el informe elaborado por la comisión de inspección al museo, encomendada por el Consejo Municipal de Lima, se señala la existencia de 1.255 clichés fotográficos correspondientes a la sección colonial y republicana, algunas de las cuales estaban en exposición, mientras que la gran mayoría se almacenaba en la dirección²².

Luego que Julio C. Tello dejó su puesto en la sección antropológica del museo, en 1915 el Gobierno ordenó la realización de un inventario de objetos y enseres de la institución. En este se señala la existencia de un taller de fotografía y otro de tipografía. Entre las herramientas que componían el taller de fotografía, se anota un caballete «para reproducciones de toda clase de pinturas, grabados o documentos», así como «dos tinajas de cerámica artificial con sus llaves y desagües, de uso fotográfico», que pertenecían a la Academia Estímulo del Arte Nacional, iniciativa dirigida por el propio Gutiérrez de Quintanilla²³.

La salida de Uhle de la dirección de la sección arqueológica y «etnológica» del Museo de Historia Nacional no generó un cambio significativo en las políticas de conservación y puesta en valor del patrimonio. Más allá de los objetos de «cultura viva» que se estaban incorporando a la colección del museo, el interés de los gestores culturales siguió centrado en la riqueza arqueológica del país. Esta narrativa de salvaguardia del patrimonio arqueológico, como misión central del museo nacional, se evidencia en la propuesta de Julio C. Tello, una vez que regresó al país tras su estancia en Estados Unidos e inició sus funciones en el museo: «Lo que a diario desaparece y sale del Perú no se recuperará jamás. [...] la escultura, la música, la pintura, puede estudiarse en cualquier momento, pero los ejemplares arqueológicos que el mercantilismo destruye día a día no tienen la virtud de reproducirse ni han sido creados para persistir indefinidamente»²⁴. Empero, al igual que Uhle, Tello insistió también en la necesidad de recolectar piezas etnográficas para adquirir un mayor conocimiento de la población originaria, «descubriendo las leyes generales que han regulado la historia humana en el pasado, y que, si la naturaleza humana tiene realmente leyes uniformes, la regularán en el porvenir»²⁵.

En relación a la importancia de la fotografía y la producción de registros visuales, sí se evidencia un contraste entre estos dos académicos. Mientras que Max Uhle afirmaba que la fotografía era el único instrumento capaz de ofrecer al investigador un registro minucioso



Bocetos del artista Alejandro González «Apu-Rimak», comisionado al sur andino por el Museo Nacional. Izq. Vista del Wainapijchu, c. 1934. Der. Mujer indígena, c. 1936. Colección particular.

y científico de la realidad (Buchholz 2017), Julio C. Tello no compartía esta fascinación por la producción mecanizada de imágenes. Es probable que, por su temprana formación en ciencias médicas, Tello resaltara sobremedida el valor científico del dibujante, tanto en las excavaciones como en el trabajo de gabinete. Para el académico huarochirano, la fotografía en blanco y negro, a diferencia del lápiz y el pincel, era incapaz de anotar las texturas, profundidad, detalles y colores de los objetos y los monumentos²⁶.

Con esta óptica, durante su gestión en la dirección del Museo de Arqueología Peruana, de 1924 a 1930, Tello priorizó la contratación de dibujantes y artistas que pudieran elaborar, además de dibujos y acuarelas de las piezas y sitios arqueológicos, los dioramas, fundamentales para la exposición museográfica²⁷. La revisión de los documentos producidos durante su gestión, hoy en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, evidencia que, si bien la dirección realizó una serie de gastos en la adquisición de cámaras e insumos para la producción de imágenes fotográficas, la «captura» de fotos en el campo era realizada indistintamente por los arqueólogos y auxiliares que integraban las comisiones, sin la participación de un técnico o especialista fotográfico²⁸. Solo cuando

20 Gutiérrez, E. «Oficio N.º 40 al Director General de Instrucción», 23 de septiembre de 1912. (Gutiérrez 1921).

21 Gutiérrez, E. «Oficio N.º 53 al Director General de Instrucción», 18 de octubre de 1912. (Gutiérrez 1921).

22 Wiese, C.; Brenner, F. & C. E. Patrón. «Oficio N.º 34 (2ª serie) dirigida al inspector de Estadística del H. Consejo Provincial», 1 de noviembre de 1915. En: Gutiérrez 1921.

23 Anónimo. «El Museo Histórico/Acta que eleva al Supremo Gobierno la Comisión nombrada para revisar el inventario de este museo», 14 de abril de 1915, sin referencia. En: Álbum de recortes de periódicos de Max Uhle, tomo II, IAI de Berlín.

24 Ver: Tello, Julio C. «Presente y futuro del Museo Nacional (1913)». (Tello & Mejía 1967).

25 *Ibidem*. Se entendía que la selección del material etnológico en el museo era también una tarea de rescate frente a la desaparición que originaba la mayor influencia de la sociedad occidental sobre los pueblos indígenas: «rezagos vivos de la vida gentilicia o las que se hallan en vías de disgregación ocasionada por la influencia de la moderna vida civilizada, todo ello es de valor coleccionario. Es un principio antropológico reconocido que los productos de las formas más bajas de civilización de los tiempos presentes, ayuda a la comprensión de la vida, el pensamiento y cultura de los pueblos prehistóricos» (Tello & Mejía 1967).

26 Según Gustavo Emé Leyva, en la primera mitad del siglo XX, la ilustración arqueológica pretendió ser un instrumento de registro objetivo cuando, en realidad, el dibujo «científico» presentaba una fuerte carga imaginativa e ideológica. Así, hoy se reconoce que este ejercicio gráfico «consistió principalmente y, a pesar de sus pretensiones, en una sucesión de interpretaciones que distorsionaron los objetos observados» (Emé Leyva 2017). Sobre la importancia de la ilustración arqueológica en los trabajos de Tello, véase también: Echevarría 2012.

27 Emé Leyva señala que fueron más de cuarenta los artistas que elaboraron las ilustraciones de los trabajos arqueológicos de Julio C. Tello de 1913 a 1947 (Emé Leyva 2017). La selección de personal para el museo, realizado por Tello evidencia que el registro visual fue para él una prioridad, pues se estimaba que las ilustraciones eran un aspecto clave para la transmisión de la información científica para los especialistas y el público en general. Así, los dibujos debían permitir «una mejor comprensión del proceso de adquisición, recopilación, registro, análisis y uso de esta información arqueológica para reconstruir el pasado» (Torres 2010).

28 La documentación del museo producida a lo largo de la década de 1920 señala la compra de insumos y equipos fotográficos, así como el pago por servicios de revelado, impresiones y fotogramados a distintos estudios fotográficos de la capital, como la Casa Lemare & Co.; Casa Baselli; Casa Samuel Dávila; Oficina Gráfica de Reportajes (de Ernesto Calvo); Oficina de Informaciones, Noticias y Propaganda (de Ricardo Robles); Fotografía La Violeta (de Enrique Luy); Fernández & Cía.; Casa La Editorial S. A.; Casa San Martí & Cía.; Fotografía Económica (de Julio Vizcarra), entre otros. También aparecen adquisiciones realizadas a casas comerciales en el extranjero, como la máquina de proyección de slides a la Corona Lantern Slides (Nueva York).



Agrupación de danzantes de morenos. Juliaca, Puno. Fotografía de M. Mancilla (Arequipa), s/f. Colección particular.

el museo necesitó fotografías de calidad artística, sea para exposiciones o publicaciones especiales, como la impresión de ampliaciones o la edición de tarjetas postales, Tello contrató a estudios profesionales de Lima para estas labores (por ejemplo, el de Julio C. Acevedo o el de Julio Vizcarra). Además, adquirió fotografías directamente de los catálogos de las casas fotográficas que se habían especializado en la comercialización de clichés de carácter arqueológico y etnográfico, como los estudios de Martín Chambi, Juan Baselli y Max T. Vargas (The Stranger's Art Studio)²⁹.

De todos modos, la fotografía ofrecía diversas aplicaciones museográficas que Tello no podía ignorar. Además de producir catálogos de las piezas de la colección y los hallazgos en las excavaciones, los grabados —a partir de los clichés fotográficos— se incluían en publicaciones académicas e impresos de divulgación, al tiempo que permitía registrar las piezas que salían del museo por préstamo o para incluirse en muestrarios que debían ser exhibidos en el país como en el extranjero³⁰.

29 Tardíamente, en agosto de 1930, Tello decide la contratación de un fotógrafo profesional que debía desempeñar actividades de manera permanente en el museo. En la convocatoria fueron invitados a participar Walter Herrmann, David A. Benavides, Miguel Mestres, N. Villanueva y C. Combe M. Sin embargo, al poco tiempo, el 30 de septiembre de 1930, tras la caída del gobierno de Leguía, la nueva administración decide el nombramiento de Luis E. Valcárcel como director del Museo de Arqueología Peruana en reemplazo de Tello y la contratación del especialista es suspendida. Ver: Resolución Suprema 287, 30 septiembre de 1930. En: Fondo Bibliográfico de Estudios Históricos y Arqueológicos del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (FBEHA/MNAAHP).

30 Así, por ejemplo, el acta de entrega de la colección arqueológica destinada a la Exposición de Sevilla de 1929, preparada por Tello, señala que los «objetos inventariados clasificados cuidadosamente por épocas, estilos, figuraciones y ornamentaciones, dibujadas o fotografiadas pieza por pieza [se entregaron] en perfecto estado de conservación» (Tello & Mejía 1967). Para el registro fotográfico que debía integrar esta muestra, el museo adquirió una serie de insumos a la Casa Lemare & Cía. Ver: «Recibo Casa Lemare & Cía. a nombre del Museo de Arqueología», 19 de mayo de 1927. En: FBEHA/MNAAHP. Del mismo modo, con motivo del II Congreso Sudamericano de Turismo (Lima, octubre de 1929), el museo expuso los hallazgos arqueológicos realizados en Paracas, resultado de las expediciones de 1925 a 1928, donde se elaboraron productos gráficos para el público de carácter educativo, entre ellos la edición de una serie postal ilustrada a partir de fotografías. Ver: Colecciones Especiales del IAI de Berlín. Desde su época de estudiante y antes de vincularse al museo, Tello utilizó tecnologías de la imagen para la exposición de sus descubrimientos, especialmente la «linterna mágica», que permitía proyectar imágenes fotográficas y amenizar sus charlas y conferencias públicas (Asensio 2018).

EL MUSEO NACIONAL DE LA CULTURA PERUANA Y LA VALORACIÓN DEL ARTE TRADICIONAL

Al margen del interés por la riqueza arqueológica que mostraron los museos nacionales y gestores culturales en el país, en la medida que avanza el siglo XX, los discursos acerca del valor de la «cultura viva», es decir, las prácticas folclóricas y la producción artesanal de la población indígena y mestiza, empiezan a ser incorporados en las narrativas acerca del patrimonio y la nación. Así, se favorecieron el desarrollo de investigaciones académicas y la aplicación de iniciativas de salvaguardia por parte de las instituciones culturales y diferentes actores privados, tanto en la capital como en los círculos letrados del interior del país (La Serna 2018b). Este cambio en la mirada acerca del arte y la cultura popular es especialmente perceptible desde la década de 1920, durante el «Oncenio» (1919-1930), contexto en el cual la voz de los indigenistas y tempranos folcloristas peruanos empezaron a tener resonancia en las políticas públicas.

Es precisamente en los veinte que se puede hablar de un verdadero «horizonte» indigenista forjado en una suerte de consenso nacional, que entendía la recuperación de lo autóctono como la afirmación del lado indígena de la nacionalidad. La forma en que se definía «lo indígena», podría ser materia de debate, pero oscila esencialmente entre dos polos, uno marcado por lo «incaico» —una opción sobre todo asentada en el Cusco y su región— y otro volcado a la representación de tipos y costumbres de las culturas aymara y quechua de la sierra sur (Majluf 2010: 6).

En la década de 1920, una serie de productos de manufactura artesanal indígena y mestiza fue integrada a las colecciones de los museos nacionales e incluida en exposiciones de carácter internacional. Por ejemplo, en los pabellones peruanos de la Feria Internacional por el Centenario de Bolivia (1925) y la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), se incluyeron muestrarios de industria indígena, destacando los textiles y cerámicas vidriadas, los que fueron debidamente fotografiados y reproducidos en las publicaciones conmemorativas³¹.

Bajo esta nueva óptica acerca de la importancia de la cultura material de la población indígena, a mediados de 1930, el intelectual cusqueño Atilio Sivirichi presentó al Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción un proyecto para la organización de un museo nacional de carácter folclórico, que debía establecerse en la ciudad de Lima. Este proyecto fue remitido, a inicios de julio de 1930, a Julio C. Tello para que elevara un informe detallado al respecto³².

Sin embargo, fue la reorientación de los museos nacionales, bajo la batuta de Luis E. Valcárcel, el momento clave para entender la valoración de la cultura inmaterial y el afán por salvaguardar la riqueza tradicional producida por la población indígena y mestiza por parte de las instituciones culturales en el país. La incorporación de Valcárcel en la dirección de los museos plantea una reconsideración acerca del valor de la historia y la cultura popular. Se toma conciencia que «el estudio del pasado y el desarrollo de la

31 Ver: Ministerio de Fomento 1926; Villegas 2015. En la sección «artes manuales» del pabellón peruano de 1925, se incluyó una exposición de las obras de los fotógrafos Martín Chambi (Cusco) y Vargas Hermanos (Arequipa).

32 Ver: López Albújar, E. «Oficio del director de Educación Artística, Bibliotecas y Museos al director del Museo de Arqueología sobre la creación del Museo Folklórico Nacional», 1 de julio de 1930. En: FBEHA/MNAAHP.



Grupo de visitantes en el frontis del Museo Nacional. En primera fila, al centro: José Sabogal. Fotografía de A. Guillén, década de 1930. Colección Úrsula de Bary Orihuela.



Luis E. Valcárcel, director del Museo Nacional y figura destacada de la gestión cultural en el Perú. Fotografía de A. Guillén, década de 1930. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

arqueología como disciplina no contribuía directamente al conocimiento ni a la valoración del hombre mestizo e indígena contemporáneo, relegado por las élites criollas y las oligarquías capitalinas»³³.

En la escena nacional, tras el golpe de Luis M. Sánchez Cerro, que derroca al presidente Augusto B. Leguía (agosto de 1930), el nuevo gobierno decide hacer una reforma en las políticas culturales y en la asignación de cargos en los museos nacionales. En este contexto, Valcárcel es llamado desde el Cusco para asumir el cargo de director del Museo Bolivariano, además de la dirección del Museo de Arqueología Peruana, cargo hasta entonces ocupado por Julio C. Tello (Valcárcel 1981; Tantaleán 2016). Por iniciativa del propio Valcárcel, el gobierno decidió la fusión de los diferentes museos administrados por el Estado (Museo de Historia Nacional, Museo Bolivariano y Museo de Arqueología Peruana) en el renovado Museo Nacional, que se mantendría bajo su dirección hasta 1945³⁴.

Entre las funciones que asumió el Museo Nacional, se destacó la divulgación de las investigaciones, tanto para los especialistas como para el público en general, ejercicio de propaganda en el que la producción y reproducción mecánica de imágenes asumió, con los años, un papel central, al punto que el museo debía encargarse también de la vigilancia de la producción visual privada dedicada al patrimonio cultural:

[El museo debe] ofrecer conferencias de difusión popular acompañadas de proyecciones luminosas, etc. [...]. Editar guías explicativas, folletos de propaganda y cartillas especiales de atracción al turismo y enseñanza popular [...]. El gobierno encomendará de preferencia a los institutos del Museo Nacional la redacción de textos, guías o folletos de propaganda o difusión cultural en cuanto tengan carácter histórico. No será autorizada la circulación de tarjetas postales o álbumes con vistas del Perú antiguo si las leyendas no son revisadas por los institutos³⁵.

La posibilidad de crear un museo nacional que reuniera y favoreciera el estudio de todos los testimonios del proceso histórico nacional, desde las sociedades prehispánicas hasta el periodo contemporáneo, fue el gran proyecto de Valcárcel. Así, al tiempo que se establecía la labor centralizada del Museo Nacional, creaba el Instituto de Investigaciones Antropológicas e Históricas, dirigido por Julio C. Tello, y el Instituto de Arte Peruano, dirigido por José Sabogal. Este último, creado en 1931, se centró en el estudio del arte popular peruano o «Arte Ibero Indio», nacido del encuentro de las técnicas y motivos del arte ibérico y el arte indígena prehispánico: «ahí se fundieron y entretrejieron las raíces de ambos ritmos artísticos, la clásica hoja de acanto helénica se unió a la imperial cantuta y nacieron los bellos jergones de Ayacucho y Cuzco, llamados tejidos de 'transición' y la nueva cerámica, son los primeros albores del arte mestizo»³⁶.

33 Ver: Yllia 2016. En realidad, Valcárcel desarrolla una concepción amplia acerca del quehacer de la arqueología, que se proyecta al estudio de la sociedad indígena contemporánea: «La fórmula del arqueólogo se basa en la unidad del tiempo: pasado, presente y futuro no son sino divisiones convencionales, la duración es un fluir continuo». (Ver: Valcárcel 1934e).

34 A inicios de la década de 1930, Valcárcel era ya un influyente intelectual y político en la esfera pública surandina, con fuertes vínculos en la capital del país. Escribía regularmente en la prensa cusqueña y en la limeña. Participaba en los debates abiertos sobre la arqueología y la producción historiográfica, en especial en temas concernientes al mundo andino y la historia incaica. Antes de ser convocado para el museo, se desempeñaba como abogado en la Ciudad Imperial. Su estudio quedaba en la calle Marqués n.º 84, aunque en ocasiones también atendía en su domicilio de la calle San Andrés n.º 162. La reorganización de los museos de Arqueología Peruana, de Historia Nacional y Bolivariano se dio con la promulgación del Estatuto del Museo Nacional, el 9 de abril de 1931. El nuevo museo pasó a encargarse de la conservación y el estudio de «todas las reliquias del pasado» pertenecientes al Estado, siempre bajo la dirección de Valcárcel.

35 Ver: Tello & Mejía 1967. Del mismo modo, el museo puso a disposición de los académicos e instituciones extranjeras la reproducción de fotografías y tarjetas postales de las piezas de sus colecciones. Es el caso de las solicitudes realizadas por la British Columbia University (Canadá) y por el etnólogo Karl Gustav Izikówitz, de la Universidad de Gotemburgo (Suecia). Ver: «Carta del bibliotecario del Museo Nacional a K. G. Izikówitz», 17 de noviembre de 1932; Valcárcel, L. E. «Carta del director del Museo Nacional a la British Columbia University», 26 de junio de 1933. En: MNCP-ACMC. En otros casos, el director otorgó autorización a publicistas e investigadores para que realizaran sus propias tomas a partir de las piezas copiadas en el museo, como el suizo Edmundo Dorer, quien además solicitó permiso para fotografiar los restos arqueológicos en los alrededores del Cusco. Ver: Dorer, E. «Carta de E. D. al director del Museo Nacional», 8 de enero de 1936. En: FBEHA/MNAHP.

36 Ver: Castañeda, Luisa & Rosa N. de Saco. «Reseña sobre Arte popular peruano. Museo Nacional de la Cultura-Instituto de Arte Peruano», inédito, 1946. En: MNCP. Para un estudio mayor acerca del Instituto de Arte Peruano y la propuesta cultural de José Sabogal, véase Villegas 2020.

Reunión de camaradería en un chifa del Centro de Lima. Aparecen y firman en el reverso de la fotografía Abraham Guillén, Teófilo Allain, Jorge C. Muelle, Juan José Delgado, Fernando Villafuerte y Alejandro Gonzáles «Apu-Rimak». Fotógrafo desconocido, s/f. Colección Úrsula de Bary Orihuela.



Funcionarios y técnicos del Museo Nacional. Fotografía de Estrada González, Lima, década de 1940. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

Para entonces, el Museo Nacional almacenaba en sus depósitos un conjunto de piezas de arte tradicional producto de distintas exhibiciones que, de la década de 1920 a la primera mitad de la de 1930, organizaron diversas instituciones gubernamentales referidas a la «industria indígena». En un oficio dirigido a Valcárcel por José Sabogal se señala la existencia de estos objetos en los almacenes del Museo Arqueológico Nacional, sin poderles dar un uso correcto. Se solicita que sean transferidos a la Escuela Nacional de Bellas Artes para alcanzar «una finalidad más inmediata en el conocimiento de las condiciones artísticas nativas»³⁷.

Asimismo, las políticas desarrolladas por la dirección del museo, desde la década de 1930, evidencian el afán de crear registros de grabaciones, fotografías y dibujos de trajes, danzas, instrumentos y música vernácula³⁸. Esta política se manifiesta, por ejemplo, en los trabajos del Instituto de Arte Peruano, que buscaron plasmar visualmente, a través de acuarelas, fotografías y filmaciones, la riqueza folclórica de la población andina. Así, Fernando Villegas ha destacado el uso de algunos clichés fotográficos en la elaboración de las acuarelas sobre trajes peruanos realizados por los artistas del Instituto de Arte Peruano (Villegas 2020).

37 Ver: Sabogal, José. «Oficio del director de la Escuela Nacional de Bellas Artes al director del Museo de Arqueología Nacional», 1 de junio de 1936. En: FBEHA/MNAAHP.

38 El interés de Valcárcel y los intelectuales cusqueños por el uso de la fotografía para realizar registros y facilitar la exposición de los hallazgos científicos al público, se hace evidente, tempranamente, desde la fundación del Instituto Histórico del Cusco, en junio de 1913. Esta institución, nacida por iniciativa de Valcárcel, señala entre sus objetivos la «Inventariación [sic] fotográfica de nuestros monumentos y demás objetos de arte de las épocas colonial y precolonial», así como «Recoger por medio de corresponsales en provincias y visitas de los miembros del instituto, poesías indígenas, los cantares, la música, las creencias, las supersticiones, las formas políticas supervivientes, los provincialismos lingüísticos, la suntuaria, su estado económico, sus manifestaciones morbosas, etc.». Ver: Anónimo. «Por nuestra historia/Fundación del Instituto Histórico/Fines que se propone/Su personal». En: Álbum de recortes de periódicos de Max Uhle, tomo II, IAI de Berlín, 13 de julio de 1913. Por su parte, Amy Cox Hall anota la influencia que ejerció Hiram Bingham en la valoración que Valcárcel otorgó a los instrumentos fotográficos en la exploración arqueológica. Así, en una misiva personal, Bingham responde a una consulta de Valcárcel, poco antes que este iniciara los trabajos arqueológicos en Sacsayhuamán, en 1933. El explorador estadounidense resalta que el instrumento científico más importante en el trabajo de campo es el equipo fotográfico (Cox 2017).

En una misiva que Valcárcel dirige al director de Educación, se señala la importancia que adquirió el proyecto de filmación planteado por el jefe del Instituto de Arte Peruano, José Sabogal, a quien, además, se encomendó la dirección de esta producción:

Se trata de la filmación de dos películas cinematográficas de carácter histórico-artístico tomando como tema el sur andino y especialmente el Cusco [...]. Las películas, editadas con el mayor esmero artístico y fidelidad histórica, llenarían una altísima finalidad educativa y, cumplida esta, producirían también recursos importantes para el establecimiento y desarrollo de una rama interesantísima de este Museo: El Instituto de Arte Peruano, cuyas actividades alcanzarán enorme trascendencia no solo para la cultura patria, sino para la de América en general³⁹.

El entusiasmo por las posibilidades expositivas de la producción filmica, especialmente con vistas de las riquezas arqueológicas y folclóricas del sur andino, explica la creación, por resolución suprema del 2 de julio de 1931, de una sección de cinematografía en el Museo Nacional, a cargo de José Sabogal, director del Instituto de Arte Peruano, quien tendría la responsabilidad de «editar películas nacionales», al tiempo que debía emitir informes técnicos para autorizar a empresas privadas producciones referidas a este mismo objeto⁴⁰.

Del mismo modo, el interés de Valcárcel en la exposición y divulgación ante el gran público de las colecciones y los nuevos hallazgos científicos emprendidos bajo su dirección explican la necesidad de contar con un servicio fotográfico en el Museo Nacional que, además de producir imágenes para incluirse en diversos materiales impresos, en especial para la revista del museo que se empezaría a editar desde 1932, debía cumplir la consabida misión de registro de las colecciones. En una misiva dirigida al director de Educación, Valcárcel comenta las primeras actividades realizadas por el fotógrafo contratado:

39 Ver: Valcárcel, L. E. «Carta del Director del Museo Nacional al director de Educación», 8 de junio de 1931. En: FBEHA/MNAAHP.

40 «Declárese oficiales las labores de los técnicos y artistas encargados de editar películas para el Museo Nacional, debiendo aquellos contar, en consecuencia, con el apoyo y facilidades necesarias para el cumplimiento de su cometido». En: Resolución Suprema del 2 de julio de 1931. En: FBEHA/MNAAHP.

Clichés de los trabajos arqueológicos en Pachacamac. Fotografía de A. Guillén, 1938. MNAAHP.



Esta sección prestará una gran utilidad al Museo, porque de inmediato se ha procedido a la catalogación de las más importantes especies arqueológicas del respectivo departamento. Para el Registro proporcionará los datos gráficos indispensables y para la Revista [del Museo Nacional] que está en preparación, los originales de fotograbados⁴¹.

Ante los resultados alentadores de esta primera experiencia de producción fotográfica propia, la dirección del Museo Nacional decidió la creación de una oficina fotográfica que, a su vez, debía integrarse a la Sección Técnica del Departamento de Antropología. La jefatura de esta nueva sección, finalmente, recayó en el cusqueño Abraham Guillén⁴². El contrato fue firmado en marzo de 1932 y validado en junio de este mismo año por

41 Ver: Valcárcel, L. E. «Carta del director del Museo Nacional al director de Educación», 16 de noviembre de 1931. En: FBEHA/MNAAHP. En la misiva se señalan las ventajas que ofrecía la creación de esta oficina que «no significaba mayores gastos» y que, a su vez, permitiría producir fotografías a un costo reducido, en comparación a la contratación de fotógrafos profesionales, tal como ocurría hasta entonces. En un primer momento, Valcárcel decidió la contratación, por locación de servicios, de Luis F. González G., quien, además de realizar los clichés de las piezas de las colecciones, debía adiestrar en la técnica fotográfica a dos auxiliares del museo. En el contrato se señala que los materiales e insumos que utilizaría el fotógrafo para su comisión (máquinas, útiles, cámara oscura, luces) serían adquiridos por el museo. Además debía abstenerse de comercializar estas imágenes, cuyas copias pasarían a propiedad del museo, donde se formaría un archivo fotográfico: «El señor González G. estará encargado de la reproducción fotográfica de los especímenes arqueológicos que componen las colecciones del Museo (cerámicos, tejidos, piedras, metales, etc.) [...] Las placas que presente el señor González G. serán a satisfacción del suscrito Director, debiendo repetir el trabajo hasta obtener un buen resultado, para lo cual tendrá que emplearse material adecuado y de primera calidad». Ver: «Contrato de locación de servicios de la Sección Fotográfica del Museo Nacional, firmado por el director del museo y don Luis F. González», 16 de noviembre de 1931. En: FBEHA/MNAAHP.

42 «En el Archivo de esta dirección obra el oficio n.º 18961, del señor Director de Personal y Estadística, de fecha 13 de junio de 1932, que a la letra dice: 'Con fecha 8 del actual se ha expedido le siguiente Resolución Ministerial n.º 565 [...] que instala y establece las bases conforme a las cuales debe funcionar el Servicio Fotográfico de la Sección Técnica en el Departamento de Antropología del Museo Nacional. Se resuelve: Nombrar fotógrafo del indicado servicio al experto don Abraham Guillén, quedando en consecuencia aprobado el respectivo contrato que ha suscrito con el señor director del Museo Nacional». Dirección General del Museo Nacional. Transcripción realizada para el tesorero del Museo Nacional, Lima, 26 de abril de 1938. En: MNCP-ACMC.



Local del Instituto Arqueológico del Cusco, entre las calles Saphi y Tigre. Fotografía de A. Guillén, publicada en *El Comercio del Cusco*, 8 de septiembre de 1934. En la actualidad, el local es sede del rectorado de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco. MNCP.

resolución ministerial⁴³. Una vez incorporado como fotógrafo del museo, las actividades de Guillén se vincularon a los trabajos del Departamento de Antropología, dirigido por Julio C. Tello. Así, realizó fotografías de las piezas acopiadas en el museo y acompañó, en algunos casos, las excavaciones en los sitios arqueológicos.

Las funciones del empleado de la sección fotográfica del Museo Nacional incluían el fotografiado de las piezas para su registro, la toma de imágenes de las piezas que debían salir del museo en préstamo para integrar diversas exposiciones, acompañar a las comisiones científicas para tomar fotografías en el campo, la selección de clichés para incorporarse como fotograbados en las publicaciones del museo, así como la preparación de copias para ser incluidas en diversas publicaciones de carácter científico, cultural y de promoción turística producidas por otras dependencias gubernamentales⁴⁴.

El inventario del Museo Nacional de 1933 señala la existencia de un «gabinete fotográfico», que incluía, entre sus enseres, «dos cuadros con vidrios para fotografía», además de un estante, un taburete, un «cajoncito-fichero» y un archivador con veinte gavetas, todos de madera⁴⁵.

En relación con lo último, a partir de mediados de la década de 1930, el incremento de visitantes a los museos nacionales y el especial interés del público por imágenes referidas al patrimonio arqueológico planteó la necesidad de imprimir series postales y otros mate-

43 Ver: «Contrato de servicios entre el director del museo, Luis E. Valcárcel, y A. Guillén. Sección técnica. Servicios fotográficos. Lima, 31 de marzo de 1932». En: MNCP-ACMC.

44 Así, por ejemplo, en un oficio de la Dirección de Estudios y Exámenes del Ministerio de Educación Pública se comunica a Valcárcel que, en el próximo número de la *Revista de Educación* se esperaba incluir un especial sobre las diversas culturas precolombinas del país, con clichés producidos por el museo. Ver: Santa María, Baldomero. «Oficio del director de Estudios y Exámenes al director del Museo Nacional», 20 de enero de 1936. En: FBEHA/MNAAHP. Un documento señala que, en una sola visita de turistas extranjeros al museo organizada por la Casa Grace & Cía., se vendieron aproximadamente cien postales fotográficas con motivos arqueológicos. Ver: Delgado, J. «Informe del conservador del Museo Nacional al director», 22 de febrero de 1936. En: FBEHA/MNAAHP.

45 «Inventario de muebles y enseres. Museo Nacional de Historia», 1933. En: MNCP.



Gabinete y sala de dibujo del Instituto Arqueológico del Cusco. En primer plano el artista Alejandro Gonzáles «Apu Rimak». Fotografía de A. Guillén, 1934. MNCP.

riales ilustrados para su distribución⁴⁶. Al poco tiempo, en 1936, ante la alta demanda de los turistas que visitaban el Cusco, la dirección del Museo Nacional resuelve la creación de una sección fotográfica y de reproducciones en el instituto arqueológico de la Ciudad Imperial⁴⁷.

Sin embargo, debemos destacar que el interés de los académicos y promotores culturales cusqueños iba más allá del aspecto arqueológico, pues se desarrolló también una reflexión acerca del valor de las industrias indígenas. Durante las celebraciones conmemorativas por el cuarto centenario de fundación española del Cusco (1934), se organizó una serie de eventos y exposiciones artísticas, como una exhibición de arte indígena, que coincidió con las Fiestas Patrias, en que participaron artesanos de diversas provincias

del interior cusqueño. Así, resaltó la producción textil, tallados en madera, esculturas, la herrería y la platería⁴⁸.

La revisión de la documentación evidencia la mayor importancia que, con los años, adquirió la fotografía en las diversas actividades del Museo Nacional. En el proyecto de presupuesto de 1939 presentado por Valcárcel al director de Economía del Ministerio de Educación Pública, solicita la contratación de un dibujante, destacado al departamento arqueológico, con experiencia en el manejo de la cámara fotográfica: «El dibujante debe ser a la vez fotógrafo. Está encargado de formar un archivo ilustrativo del Museo, de copiar las especies registradas el cual es la base de todo estudio de esta índole»⁴⁹.

En enero de 1945, el gobierno estableció la separación de los museos y secciones que integraban el Museo Nacional. Las colecciones de piezas arqueológicas pasaron al Museo Nacional de Antropología y Arqueología, que quedó a cargo de Julio C. Tello⁵⁰. Al año siguiente, en 1946, se fundó el Museo Nacional de la Cultura Peruana, que debía integrar colecciones etnográficas, folclóricas y piezas de «arte vivo», siempre bajo la dirección de Valcárcel⁵¹. Desde entonces, la sección fotográfica del nuevo museo se centró en el registro de la riqueza folclórica, así como en las prácticas económicas, sociales y religiosas de la población campesina asociadas a la producción del arte popular⁵².

Unos años antes de la creación del museo de artes populares, y como parte de esta reflexión mayor acerca del patrimonio coreográfico y musical del poblador andino, Luis E. Valcárcel decidió la creación de un primer registro fotográfico de las fiestas tradicionales cusqueñas y puneñas. Con este objetivo, en 1942 se decidió la contratación del fotógrafo francés Pierre Verger, quien tenía una larga experiencia en la fotografía documental y etnográfica en el sur de Europa, África, Asia y América Latina.

Luego de la firma del contrato con el Museo Nacional, Verger se trasladó al Cusco a mediados de 1942⁵³. En esta ciudad, realizó diversos viajes al interior del departamento y al Altiplano peruano-boliviano. Seguía el calendario festivo para retratar los trajes y las

46 El resumen de ingresos del Museo de Arqueología, de diciembre de 1934, señala que se vendieron 19 postales de la serie «pornográfica» y 22 de la serie «simples», en un total de siete transacciones. El valor de cada postal «pornográfica» era de S/. 0,50 y las «simples» S/. 0,30. Ver: Espinoza, Sara. «Detalle de la venta de tarjetas postales habida en el mes de diciembre de 1934», 1 de enero de 1935. En: MNCP-ACMC. Un hecho anecdótico es que Valcárcel se dirigió a Juan Baselli, propietario de una de las más importantes casas de distribución de postales ilustradas con motivos peruanos para el mercado interno y turistas extranjeros, para solicitarle una rectificación en las reseñas que acompañaban un grupo de imágenes con motivos incaicos que se expendía en su negocio. En su respuesta, Baselli se disculpa por los errores anotados en las postales. Señaló que había confiado en el fotógrafo Max T. Vargas, quien tomaba las imágenes y redactaba las reseñas. Ver: Baselli, J. «Carta del director del Museo Nacional», 29 de mayo de 1936. En: FBEHA/MNAAHP.

47 En febrero de 1936, el director del Instituto Arqueológico del Cusco, institución creada en agosto 1934, solicita a Valcárcel la remisión de un aparato fotográfico: «Servicio fotográfico: Para entrar en funciones este servicio y tomar los negativos que se necesitan a fin de satisfacer la demanda de los turistas, solo se espera el envío de la cámara fotográfica». Ver: Pardo, Luis A. «Oficio del jefe del Instituto Arqueológico del Cusco al director del Museo Nacional», 11 de febrero de 1936. En: FBEHA/MNAAHP. Unos días más tarde, Pardo señala la recepción de materiales fotográficos, como cajas de papel de impresión, placas y postales. En los años siguientes, el instituto cusqueño contrató los servicios de distintos fotógrafos, entre ellos «Sr. Garcés» y Tomás Núñez Cruz, quienes, además de tomar fotografías, debían catalogar los materiales fotográficos acopiados en los archivos del instituto. Ver: Pardo, Luis A. «Oficio del jefe del Instituto Arqueológico del Cusco al director del Museo Nacional», 15 de abril de 1936. En: FBEHA/MNAAHP. En esta época, M. Garcés B. tenía un estudio fotográfico y de fotograbados en la calle Tecse Cocha n.º 4, en el centro del Cusco.

48 Ver: Anónimo 1934a. De igual modo, el especial interés de los turistas extranjeros que arribaban al Cusco por la producción textil indígena significó la contratación de un maestro tejedor indígena dentro del instituto arqueológico departamental. Ver: Luis A. Pardo. «Oficio del jefe del Instituto Arqueológico del Cusco al director del Museo Nacional», 1 de marzo de 1936. En: FBEHA/MNAAHP.

49 Resolución Ministerial 5350, 6 de diciembre de 1943. En: FBEHA/MNAAHP. El primer especialista fotográfico contratado por el Museo de Antropología y Arqueología fue el artista ayacuchano Pablo Carrera.

50 Señala Fernando Villegas que el proyecto de crear un museo nacional que «sintetizara la cultura peruana» era una idea compartida por José Sabogal y Luis E. Valcárcel desde finales de la década de 1930. Este último lo comentó en una entrevista a la prensa limeña en noviembre de 1938 (Villegas 2020).

51 El Museo Nacional de la Cultura Peruana fue creado por decreto supremo del 30 de marzo de 1946. Su sede se estableció en el antiguo local del Museo Nacional, en la avenida Alfonso Ugarte.

52 Las primeras piezas del arte popular peruano incluidas en las colecciones del naciente MNCP incluían toros de Pupuja, iglesias, «chunchos músicos», «cachimbos» y toros de Quinua; retablos y cruces de Huamanga; mates de Huancayo y Ayacucho; cerámica shipibo-konibo; e indumentarias andinas y amazónicas (Castañeda & Saco 1946), objetos que fueron seleccionadas por Valcárcel y los miembros del Instituto de Arte Peruano para su exposición en certámenes nacionales e internacionales (Yllia 2016).

53 El contrato de registro fotográfico tuvo el plazo de un año, de mediados de 1942 a septiembre de 1943. En una carta de agosto de 1942, el conocido filántropo y financista estadounidense Lincoln Kirstein le señala a Luis E. Valcárcel su interés por el valioso trabajo documental que venía realizando Verger en el Perú. Además, comenta acerca de la posibilidad de crear un «museo de arte popular», iniciativa que, consideraba, seguramente despertaría el interés de instituciones académicas en Estados Unidos. Ver: Kirstein, Lincoln. Carta a Luis E. Valcárcel. Quito, 28 de agosto de 1942. Centro Luis E. Valcárcel. Aparentemente, Kirstein colaboró también con Verger, a quien envió rollos fotográficos, siempre escasos y costosos en el mercado limeño, desde Estados Unidos.

danzas más representativos de la región. En su correspondencia con Valcárcel, señala que, además del registro gráfico, elaboró fichas de carácter etnográfico para el museo⁵⁴. Para ello, contó con el apoyo de diversos intelectuales locales, quienes le facilitaron también el acceso a documentos y descripciones costumbristas y folclóricas. En otra misiva a Valcárcel, en diciembre de 1942, le informa sobre los primeros avances de su comisión:

Desde mi última carta he seguido recorriendo la región. Estoy maravillado por el esplendor de los trajes de los indios que encontré, particularmente por los de Chahuaytiti, cerca de Pisac; de Ccatca, cerca de Urcos; de Lauramarca, Pitumarca, etc.⁵⁵

Verger expresa su entusiasmo por el esplendor de los trajes y el paisaje del sur andino. Comenta a Valcárcel que se siente *écartelé* (descuartizado), corriendo de una fiesta a otra, «entre todos los lugares a donde tendría que estar al mismo tiempo», sintiendo que se convertía en un «calendario viviente» de las fiestas populares altoandinas⁵⁶. Al margen de este frenesí, Verger se queja constantemente del retraso en los pagos que recibe por parte de la tesorería del museo, situación que lo mantiene inquieto y le obliga a permanecer en la ciudad del Cusco sin poder proseguir con sus viajes al interior del departamento:

Mi situación se pone insostenible. Estamos a 19 de mayo y todavía no he recibido un centavo de las mensualidades de marzo y abril. Estoy sin recursos, debo dinero en todas partes y estoy inmovilizado en mis actividades. No puedo perder más tiempo si quiero cumplir las obligaciones del contrato actual que acaba dentro de tres meses [...]. Le ruego pedir al tesorero que me haga los pagos de manera más puntual⁵⁷.

Además de depender de las remisiones de dinero, Verger urgía también del envío de materiales por parte del departamento fotográfico del museo: «Le agradecería [...] recordar al amigo Guillén que estoy siempre hambriento de rollos de películas y de papel fotográfico»⁵⁸. A fin de superar algunas de estas carencias y facilitar su desplazamiento constante en diversas localidades de la región, hacia abril de 1943, Verger negoció con los administradores del Ferrocarril del Sur un salvoconducto para realizar viajes libres entre el Cusco y Puno. Así se lo comunicó a Valcárcel, a quien informa que, a cambio de este permiso, había convenido la entrega de algunas vistas fotográficas a la compañía.



Grupo de mujeres campesinas en Ocongate. Fotografía atribuida a Pierre Verger, c. 1942-1943. MNCP.

A fines de septiembre de 1943, Verger dio por terminada su comisión en el sur peruano y retornó a Lima⁵⁹. En febrero de 1946, poco antes de partir a Brasil, en un documento notarial, señala la entrega de 200 fotografías al «archivo del Instituto de Etnología»⁶⁰. Valcárcel esperaba integrar este material gráfico a una fototeca etnológica que el Museo Nacional debía crear a partir de un convenio con el Instituto Smithsonian de Washington (Smithsonian Institution)⁶¹. Posteriormente, las imágenes de la comisión Verger al sur andino pasaron a la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana y, al igual que el resto de materiales visuales producidos por la sección fotográfica del museo, se incluyeron en diversas publicaciones de carácter cultural, folclórico y turístico, durante los años siguientes⁶².

Para entonces, las fotografías del sur andino peruano y boliviano tomadas por Verger durante esta comisión del museo habían sido incluidas en la publicación *Fiestas y danzas en el Perú y en los Andes* (Buenos Aires, Sudamericana, 1945). En este libro se incluye un texto introductorio de Valcárcel, quien comenta sobre el valor del registro etnográfico de Verger:

54 En enero de 1943, Verger señala a Valcárcel que esperaba entregar al museo un fichero con 800 entradas del calendario de fiestas y ferias sur andinas. Ver: Verger, Pierre. Carta a Luis E. Valcárcel, Cusco, 31 de enero de 1943. Centro Luis E. Valcárcel.

55 Verger, Pierre. «Carta a Luis E. Valcárcel». Cusco, 26 de diciembre de 1942. Centro Luis E. Valcárcel.

56 Verger, Pierre. «Carta a Luis E. Valcárcel». Puno, 2 de junio de 1943. Centro Luis E. Valcárcel. Siguiendo la correspondencia de Verger a Valcárcel, es posible anotar algunas de las más importantes celebraciones que fueron registradas durante esta comisión: la feria de Rosaspata, la fiesta de Ocongate y el Corpus Christi del Cusco, la fiesta de San Pedro y San Pablo en Ichu (Puno), la fiesta de Santiago (Lampa), la fiesta de la Virgen de Paucartambo (Cusco) y la fiesta de Ayaviri (Puno).

57 Verger, Pierre. «Carta a Luis E. Valcárcel». Cusco, 19 de mayo de 1943. Centro Luis E. Valcárcel. Al margen del retraso en los pagos y al igual como ocurrió con otras comisiones fotográficas en los Andes, las condiciones climáticas representaron, en muchos casos, un serio obstáculo para el trabajo de registro. Verger comenta a Valcárcel sobre los días lluviosos y cielos grises que impidieron realizar su tarea a cabalidad.

58 Verger, Pierre. «Carta a Luis E. Valcárcel». Cusco, 20 de abril de 1943. Centro Luis E. Valcárcel.

59 Luego de finalizar su contrato con el Museo Nacional, Verger fue contratado por la Rubber Development Corporation, para quienes realizó un registro fotográfico sobre la producción de goma elástica en la selva peruana, en 1944 y 1945. Algunas de estas imágenes fueron publicadas en *Peruvian Times*, revista ilustrada vinculada a la colonia angloamericana en nuestro país (La Serna & Chaumeil 2016).

60 Ver: Testimonio de la escritura por mandato otorgado por el señor Pierre E. L. Verger a favor de la casa Teodoro Hart S. A., Lima, 20 de febrero de 1946. MNCP-ACMC.

61 Ver: Plan de estudios etnológicos en el Perú a desarrollar por el Instituto Smithsonian y el Museo Nacional, hacia 1945. MNCP-ACMC. Durante la gestión de Valcárcel como ministro de Educación, por decreto ministerial del 15 de noviembre de 1945 se había constituido el Instituto de Estudios Etnológicos, como una sección del Museo Nacional, pasando luego a depender del MNCP tras su creación en 1946.

62 La documentación no nos aclara si la entrega de 200 imágenes al museo se refiere a negativos fotográficos o a impresos en papel. Además, con el tiempo y los diversos usos que se les dio, las fotos etnográficas de Verger se terminaron confundiendo con el resto del material fotográfico de la colección del MNCP. Este hecho, en su momento, significó la queja del fotógrafo. En una carta dirigida a Valcárcel desde Salvador de Bahía, en 1950, Verger comenta sobre el «descuido» de Abraham Guillén, quien había entregado diez reproducciones de sus clichés a una publicación reciente (junio de 1950) con su sello personal [Foto A. Guillén M.]. Ver: Verger, Pierre. «Carta a Luis E. Valcárcel». Bahía, 3 de septiembre de 1950. Centro Luis E. Valcárcel.

Danzantes del *wayri ch'unchu* camino a la celebración religiosa del Qoyllurit'i, Ocongate. Fotografía atribuida a Pierre Verger, c. 1942-1943. MNCP.



El fotógrafo ha perennizado estos instantes que, unidos a otros, hacen la trama de la existencia del pueblo. El pueblo es, en nuestro léxico, el conjunto de las gentes humildes. Al fotógrafo no le ha interesado sino este lado del paisaje humano, que es más próximo al sueño, es decir, el más firmemente arraigado, el que menos varía en las dinámicas de las sociedades. Lo plebeyo y lo pueblerino atrajeron y sugestionaron a Pierre Verger, porque, como todo buen conocedor del hombre, descubrió aquí, como en cualquier otra parte, que lo esencial y perdurable de una cultura no está en sus cumbres, sino en el suelo⁶³.

La apertura del MNCP se realizó en abril de 1947. En una misiva dirigida al gerente de la Corporación Nacional de Turismo —institución de la que dependía parte del subsidio para el mantenimiento del museo en estos primeros años—, Valcárcel señaló el proyecto de establecer una exposición permanente titulada «Panorama de la cultura peruana», que debía contar con cuadros murales, mapas, dibujos, diagramas y fotografías realizadas por los técnicos y artistas del museo, para ofrecer al visitante, tanto al público peruano como al turista extranjero, una visión representativa del «proceso histórico» de la cultura nacional. De igual modo, propuso la organización de exposiciones temporales sobre temáticas diversas, desde circuitos turísticos atractivos, pasando por temáticas culturales (tejido, cerámica, arquitectura, instrumentos musicales, máscaras, trajes, etcétera) hasta series departamentales⁶⁴.

Un informe de 1950 elaborado por el Instituto de Arte Peruano, referido a las colecciones del museo, señaló que, al poco tiempo de abrirse la Sala de Arte Popular al público, en diciembre de 1948, esta contaba con 508 piezas. Dos años después, se había ampliado a 1.357, gracias a la recolección que los investigadores del instituto realizaban en distintas regiones del país. Algunos de estos recorridos fueron registrados por el fotógrafo del museo, quien compuso imágenes referidas específicamente a la producción artesanal:

⁶³ Valcárcel 1945. Parte de este material fue también editado en Estados Unidos, con el título *Indians of Peru* (Pocahontas Press, 1950), y en Inglaterra, dentro de la publicación *Incas to Indians* (London Photographic Magazin, 1956).

⁶⁴ Ver: Valcárcel, Luis E. «Oficio del director del Museo Nacional de la Cultura Peruana dirigido al gerente de la Corporación Nacional de Turismo». Lima, 18 de marzo de 1947. En: MNCP.



Miembros del equipo etnográfico del Proyecto Virú. Aparecen, de iz. a der., María Luisa Béjar, Allan R. Holmberg, Abraham Guillén, Jorge C. Muelle, Óscar Núñez del Prado y Humberto Guersi. Fotografía de A. Guillén, c. 1947-1948. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

«Estas investigaciones se traducen en indicaciones para el fotógrafo del Museo, quien trae de los viajes de comisión fotografías sobre este aspecto que aumentan el acervo fotográfico del Museo»⁶⁵.

En lo concerniente a la sección fotográfica del museo, el informe de Valcárcel señalaba la existencia de un archivo fotográfico y el proyecto de constituir una filmoteca:

Está en crecimiento acelerado este importante servicio que permitirá contar con un magnífico inventario gráfico de todas las riquezas naturales y culturales del Perú que constituyen su patrimonio turístico.

La acordada adquisición de una máquina filmadora nos permitirá incrementar aun más nuestros servicios en este orden, estableciendo nuestra Filmoteca⁶⁶.

Como señala María Eugenia Yllia, la puesta en valor del arte popular en la «ciudad letrada» y la gestión cultural en nuestro país va de la mano a un proceso similar a escala global. En 1949, la Unesco creó una comisión dedicada a la planificación de políticas de salvaguardia y patrimonialización de este tipo de producción artística, aun cuando la denominación «arte popular» era todavía un concepto académico en construcción e impreciso, marcado por miradas exóticas y pintorescas que, en la esfera pública, seguía

⁶⁵ Ver: Anónimo. «Colecciones de artesanía y artes populares», 1950. En: MNCP.

⁶⁶ Ver: Valcárcel 1947. Entre las actividades próximas a realizarse en el museo, Valcárcel anotó que se estaba preparando una exposición fotográfica sobre el circuito turístico del Cusco (que debía coincidir con la celebración del Primer Congreso Nacional de Turismo, 1947), una exposición fotográfica sobre la evolución de la arquitectura en el país (con motivo del VI Congreso Panamericano de Arquitectos, en octubre de 1947) y una exposición fotográfica sobre la evolución histórica de la ciudad de Lima. Desde sus inicios, el archivo del MNCP acopió, además de los materiales producidos por la sección fotográfica, clichés de interés científico y cultural adquiridos en casas fotográficas nacionales, especialmente en Lima y Cusco (por ejemplo, Martín Chambi, Max T. Vargas, Juan Baselli, Walter O. Runcie), remisiones de las comisiones científicas extranjeras en el país, como fue el caso de la Misión Shippe-Johnson, que realizó aerofotografías de centros arqueológicos en diversas regiones del país y remitió una colección de vistas que fueron depositadas en el museo. Ver: Valcárcel, Luis E. «Oficio del director del Museo Nacional al Comandante Inspector General de Aviación», 20 de septiembre de 1933. En: MNCP. Sobre las actividades de la misión estadounidense Shippe-Johnson en el país, ver: La Serna & Chaumeil 2016.

generando la producción material de las sociedades no occidentales (Yllia 2016). En palabras de José María Arguedas:

Fue el interés mundial por las manifestaciones de arte popular, de las artes indígenas, los centenares de hermosos libros, admirablemente ilustrados sobre estas artes [...] lo que despertó en Estados Unidos y luego en la América Latina y en el Perú un interés y una inquietud verdaderos por considerar seriamente y tratar de apreciar el arte, principalmente la música y danzas indígenas⁶⁷.

Para entonces, los diversos usos que ofrecían las imágenes mecánicas y —tanto en el trabajo de registro, catalogación y protección de las piezas del Museo Nacional de la Cultura Peruana, así como en la exposición y divulgación de la cultura popular ante la opinión pública— como para responder a las demandas de una industria turística en expansión, terminó de validar la importancia del departamento de fotografía del museo. Ello ocurrió al tiempo que esta oficina se aseguró de recursos —siempre escasos, en palabras de los observadores contemporáneos— para el mantenimiento y mejoramiento de los equipos, así como para la permanente adquisición de insumos que aseguraran su correcto desempeño⁶⁸. Desde la década de 1950, además, la incorporación de aparatos de videgrabación permitió la realización de algunas filmaciones de carácter etnográfico y motivos propagandísticos⁶⁹.

El reconocimiento que alcanzó el servicio fotográfico del museo y la especial sensibilidad del fotógrafo Abraham Guillén, su cercanía a diversos intelectuales y gestores culturales peruanos, así como los diversos cargos que ocupó Luis E. Valcárcel en las instancias gubernamentales, explican su participación en numerosas iniciativas de investigación y propaganda cultural entre las décadas de 1940 y 1960. Colaboró con proyectos de investigación aplicada, como el Proyecto Vicos (Perú-Cornell), en Áncash, desde fines de la década de 1940; en los trabajos de reconstrucción del Cusco, luego del terremoto de mayo de 1950; y acompañando a etnólogos y folcloristas en sus recorridos por diversas localidades de la sierra. Del mismo modo, Guillén participó en diversas comisiones para la Casa de la Cultura del Perú, durante la década de 1960.

67 Ver: Arguedas 1962. Sobre este aspecto, señala Pedro Roel que la valoración del arte popular, al igual que los primeros estudios folclóricos en nuestro país, se enmarca en el interés por la protección de estas prácticas y producción tradicional frente al —irremediable— avance de la modernidad que amenazaba con hacerlos desaparecer. Así el folclore fue entendido como el estudio científico de aquellas «supervivencias» en la estética, los comportamientos y los conocimientos que han de ser rescatadas y validadas como parte de la persistencia cultural [...]. De una manera similar al romanticismo europeo, este folclorismo indigenista pretende entonces encontrar en el presente muestras de las raíces originarias del país y preservarlas, manipuladas o no, como expresión de una identidad 'auténtica' (Roel 2000: 78).

68 En 1951, la Unesco solicitó a Valcárcel una lista de las colecciones de fotografías acopiadas por su institución, para publicar un suplemento sobre los repertorios internacionales de archivos fotográficos. Ver: «Oficio de la Unesco al director del Museo de la Cultura Peruana», 4 de mayo de 1951. En: MNCP.

69 Según el inventario de 1952, la sección fotográfica del museo contaba, entre equipos y enseres, con: una máquina ampliadora D'Jour (9 x 12); una ampliadora (6 x 6); una balanza Kodak; una lámpara de laboratorio Kodak con un filtro rojo; un trípode chico de metal de sistema de tubos; una máquina proyectora de 16 milímetros Bel Hobell; un écran de perlina para proyecciones; una máquina Deliniascope para proyectar diapositivas; una copiadora; tres cubetas (dos de 13 x 18 y una de 18 x 24); un proyector Kodak Slide modelo 5 para 35 milímetros; además de cinco gavetas para ficheros etnológicos. Ver: *Inventario de la sección fotográfica. Máquinas y útiles*. En: MNCP, 1952. En la década de 1950, otras instituciones culturales en el país, como el Instituto de Arte Contemporáneo, se interesaron en la producción y divulgación de materiales filmicos con motivos folclóricos. Así, en una carta de José María Arguedas a Carlos Rodríguez, directivo ejecutivo de esta institución, se señala la contratación de los reconocidos fotógrafos y cineastas Eulogio Nishiyama y Manuel Chambí, decisivos en la llamada «Escuela Cusqueña de Cine», quienes habían producido de manera particular las películas *Carnaval de Canas* y *Lucero de nieve*, para su exhibición en la capital (Pinilla 2007).



Jorge C. Muelle, Allan R. Holmberg, Abraham Guillén y Pedro Azabache en Otuzco, durante la festividad de la Virgen de la Puerta. Fotografía de A. Guillén, 1947. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

Paralelamente, una serie de fotógrafos documentalistas surgieron en el mercado nacional. Ellos produjeron diversos materiales con motivos folclóricos y artísticos que fueron puestos a disposición del público peruano y extranjero, imágenes que se reprodujeron en publicaciones ilustradas editadas a nivel nacional. Al igual que las imágenes «oficiales» producidas por los museos nacionales, algunas de estas fotografías se publicaron en folletos, revistas y libros, editados por las agencias del Estado peruano como parte de las políticas de visibilización y patrimonialización de la riqueza cultural del país.

DOSSIER

LAS MIRADAS DE PIERRE VERGER
Y ABRAHAM GUILLÉN



Embarcaciones de totora en el puerto de Puno. Fotografía atribuida a Pierre Verger, c. 1942-1943. MNCP.

Este *dossier* presenta una selección de fotografías de la década de 1940, reproducidas de los negativos que se salvaguardan en los repositorios de los museos nacionales (MNCP y MNAAHP). Estas imágenes son atribuidas a Abraham Guillén o Pierre Verger, todas representativas de las diversas expresiones del patrimonio cultural inmaterial peruano.

Las referencias que acompañan a las imágenes han sido construidas a partir de las anotaciones que aparecen en los sobres que contienen los negativos y, en algunos casos, complementadas por la información que se rescata de esta investigación. En todos los casos, se ha actualizado la grafía de términos del quechua referidos a la toponimia y las prácticas culturales campesinas.



Representación de los Reyes Magos durante la festividad de la Virgen de la Merced. San Pablo, Canchis, Cusco. Fotografía de Pierre Verger para el Museo Nacional, c. 1942-1943. MNAHP.



Danza *ccapac qolla* durante la celebración de la Virgen del Carmen. Paucartambo, Cusco. Fotografía de Pierre Verger para el Museo Nacional, c. 1942-1943. MNAHP.



Diablos danzantes en la fiesta de San Pedro de Ichu, Puno. Fotografía atribuida a Pierre Verger, 1943. MNCP.



Danzantes de morenos durante la fiesta de San Pedro de Ichu, Puno. Fotografía atribuida a Pierre Verger, 1943. MNCP.



Grupo de danzantes descansando a un lado de la iglesia. Comunidad de Queramarca, Tinta, Canchis, Cusco. Fotografía de Pierre Verger para el Museo Nacional, c. 1942-1943. MNAHP.



Campesinos camino a la celebración religiosa del Qoyllurit'i, Quispicanchi, Cusco. Fotografía atribuida a Pierre Verger, c. 1942-1943. MNAHP.



Grupo de vendedoras de *rajchis* (cerámica ornamental). Combapata, Canchis, Cusco. Fotografía de Pierre Verger para el Museo Nacional, c.1942-1943. MNAAHP.



Procesión del Señor de los Milagros. Centro de Lima. Fotografía de Pierre Verger para el Museo Nacional, c. 1940-1945. MNAAHP.



Grupo de diablos danzantes frente al templo de Ichu, durante la fiesta de San Pedro. Puno. Fotografía atribuida a Pierre Verger, 1943. MNCP.



Danzante de *ccanchis*. Quispicanchi, Cusco. Fotografía atribuida a Pierre Verger, c. 1942-1943. MNAHP.



Venta de sombreros tradicionales. Pisac, Calca, Cusco. Fotografía atribuida a Pierre Verger, década de 1940. MNAAHP.



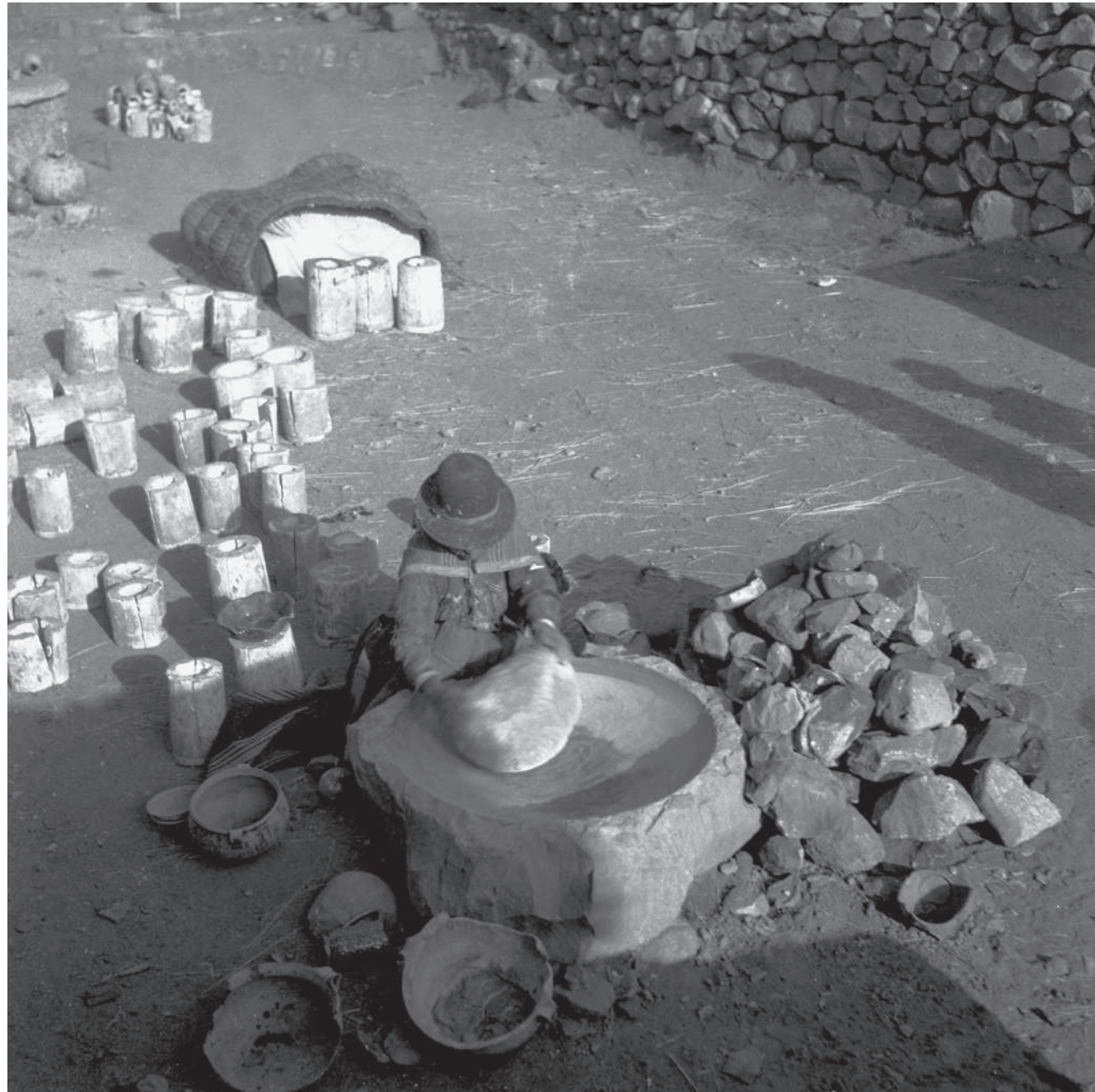
Recogiendo agua de un grifo público. Pisac, Calca, Cusco. Fotografía atribuida a Abraham Guillén o Pierre Verger, década de 1940. MNCP.



Joven campesina calqueña. Cusco. Fotografía atribuida a Abraham Guillén o Pierre Verger, hacia la década de 1940. MNAAHP.



Pareja campesina con niños. Queromarca, Tinta, Canchis, Cusco. Fotografía atribuida a Abraham Guillén o Pierre Verger, c. 1942-1943. MNAAHP.



Mujer alfarera. Pucará, Puno. Fotografía atribuida a Abraham Guillén o Pierre Verger, década de 1940. MNCP.



Niña artesana teje sombreros de paja toquilla. Catacaos, Piura. Fotografía atribuida a Abraham Guillén o Pierre Verger, década de 1940. MNCP.



CAPÍTULO II

PEREGRINACIONES FOTOGRAFICAS DE UN ARTISTA CUSQUEÑO

De todos estos viajes y descubrimientos culturales, Guillén va formando un colosal archivo fotográfico que resulta imprescindible para quien desea trabajar documentalmente el Perú arqueológico. Pero Guillén tuvo, además, la virtud de visualizar el otro rostro del Perú profundo, la imagen social y rural del Ande [...]. Este es el mundo visual de Guillén, captado en millones de fotografías, que constituyen, con las de Martín Chambi, uno de los mayores tesoros documentales de la profundidad social y humana del Perú indígena contemporáneo.

Milla Batres, 1986.

Si bien el cusqueño Abraham Guillén desarrolló una larga trayectoria como fotógrafo de los museos nacionales y participó en numerosas exposiciones y publicaciones ilustradas, en que mantuvo una estrecha relación con destacados intelectuales y gestores culturales en el país y el extranjero, el artista no nos ha legado mayores testimonios sobre su vida. Los textos biográficos que conocemos y los pocos testimonios autobiográficos que ofreció a sus conocidos relatan de manera muy somera su partida del Cusco y su arribo a la capital, su experiencia en el Ejército y los días que pasó en la cárcel política de la isla El Frontón, frente a las costas del Callao, así como su cercanía a los periodistas de los diarios *El Sol* y *La Noche*, quienes lo introdujeron en el mundo de la prensa y el fotoperiodismo, durante la década de 1920. No sabemos quiénes fueron sus maestros en la fotografía durante sus inicios, aunque él siempre reconoció su deuda con los periodistas Ignacio Brandariz y Ezequiel Balarezo Pinillos «Gastón Roger». Sin embargo, a partir de estas pocas referencias, es posible afirmar su proximidad a las redes intelectuales y artísticas cusqueñas, tanto en la Ciudad Imperial como en la capital del país. Así también, la simpatía por ideas progresistas y su cercanía a los círculos intelectuales del aprismo y el socialismo, en las décadas de 1920 y 1930.

◀ Varayocs retratados en celebración religiosa en Ocongate, Quispichani, Cusco. Fotografía atribuida a Abraham Guillén o Pierre Verger, s/f. MNAHP.

Poco se sabe a través de él de su padre¹, quien fue un fotógrafo profesional en la ciudad del Cusco. Abraham era muy joven cuando su progenitor falleció, dejando sus instrumentos y cámaras en manos de sus descendientes, en especial de su hijo Víctor, que se dedicó de manera *amateur* a la fotografía y llegó a producir importantes registros visuales del paisaje y la sociedad cusqueña de la década de 1920 a la de 1940 (De Bary Orihuela 2017).

A lo largo de su vida, Guillén mantuvo cercana relación con sus familiares, una vez que algunos de estos se trasladaron a Lima, en especial con su sobrina Consuelo. La memoria familiar recuerda con cariño la figura y personalidad del querido «tío Abraham». Asimismo, en sus viajes al Cusco visitaba frecuentemente a su hermano Víctor y sus hijos. Es probable que en sus comisiones al Cusco, permaneciera en la casa que este poseía en el centro de la ciudad. Además, Víctor lo acompañaba en sus recorridos por el valle de Urubamba, donde sus parientes políticos poseían propiedades. Las fotos dan cuenta del estrecho vínculo con su hermano mayor, relación que se reafirmaba con los continuos viajes que nuestro fotógrafo realizó, por motivos personales y laborales, al sur del país. Incluso, Víctor lo acompañó en algunas de las comisiones oficiales que los miembros del Museo Nacional realizaron a los centros arqueológicos y pueblos del Cusco.

Los clichés que se reúnen en los álbumes familiares nos dan algunas pistas para reconstruir la personalidad del fotógrafo. Disfrutaba de los paseos al aire libre, la pesca y la caza, actividades que desarrolló tanto en Lima como en otros lugares del país —al igual que su hermano Víctor, quien fue presidente del Club Internacional de Tiro al Blanco del Cusco, en la década de 1930—. De carácter jovial y extrovertido, en muchas imágenes se le ve participando en reuniones y celebraciones, junto a colegas y amistades. En algunas, durante su estancia en el Cusco a mediados de la década de 1930, departe en chicherías y «teterías» de la localidad, lleva consigo una guitarra que tocaba con su buen amigo el pintor Alejandro González «Apu-Rimak». La arquitecta Abbye A. Gorin, quien recogió diversos testimonios de académicos que reflexionan sobre la obra del fotógrafo, en el primer lustro de la década de 1980, ofrece una concisa descripción de su figura, observación que es posible corroborar a partir de las fotografías y algunos testimonios personales: «Un hombre bajo, fornido, de aproximadamente 5 pies y 6 pulgadas [1.68 cm], era jovial y hacía amigos donde fuera. Era una persona independiente y llevaba un estilo de vida bohemia» (Gorin s/f).

Durante su trayectoria, entabló cercana amistad con significativos actores del quehacer académico, editorial y cultural peruano de mediados del siglo XX. Se destaca su larga y estrecha relación con el antropólogo Luis E. Valcárcel, con quien compartió los espacios de camaradería y reflexión cultural en las redes intelectuales y artísticas cusqueñas desde la década de 1920. Este hecho marca el temprano interés de Guillén por la fotografía documental, tanto monumental como social, incluso antes de su incorporación al equipo artístico del Museo Nacional. Con los años, esta cercanía le permitió participar de numerosas comisiones oficiales por diversas regiones del país, como empleado de los museos, así como en otras comitivas gubernamentales y académicas. Asimismo, la confianza y el respeto que el *amauta* Valcárcel mostró por el trabajo de Guillén explican la amplia libertad que tuvo nuestro fotógrafo para manejar los equipos del Museo Nacional y el uso que pudo hacer de los materiales fotográficos, lo que posibilitó la creación de su propio archivo visual, que, en algunos casos, puso a disposición de investigadores y editores particulares. Complicidad y afecto mutuo que trascendió la labor institucional y se mantuvo



Carlos Dreyer, Alejandro González «Apu-Rimak», Abraham Guillén, entre otros, en chichería cusqueña. Fotografía de A. Guillén, 1934. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

a lo largo de los años. Valcárcel era consciente del valor de la fotografía documental, no solo para el trabajo de registro académico en los museos y los sitios monumentales, sino también para la labor de difusión y propaganda del patrimonio y de la riqueza cultural del país. Como director de los museos nacionales, publicó numerosas obras ilustradas para el público en general, además de colaborar con diferentes revistas académicas en el país y el extranjero, siempre resaltando el aporte artístico y la sensibilidad del lente de Guillén (Valcárcel 1934 y 1964).

De igual modo, fue especial su relación con José María Arguedas, con quien forjó una estrecha amistad una vez que el novelista ingresó a trabajar al Instituto de Estudios Etnológicos del MNCP, en 1953. Participó en distintas comisiones, especialmente en la sierra central, área cultural en la cual Arguedas centró sus investigaciones durante la década de 1950. Fotografió pueblos, chicherías, mercados y la actividad artesanal local. En alguna correspondencia, Arguedas llama a Guillén «mi gran amigo». Además, le confió encargos muy personales, como apadrinar a su hija (Pinilla 2004: 173). Se cuenta que junto a Arguedas y otros miembros del quehacer cultural limeño de la época, como el antropólogo Fernando Silva Santisteban o el editor Juan Mejía Baca, acostumbraba a departir en los cafés y chifas del Centro de Lima, antes de terminar la jornada con paseos por el jirón de la Unión².

El arquitecto Víctor Pimentel lo recuerda también con especial cariño y admiración. Pimentel se iniciaba en la gestión cultural para la Casa de la Cultura del Perú en la década de 1960, cuando el ya curtido fotógrafo cusqueño tenía largos años de labor para los museos nacionales. Su relación de amistad y compromiso con la conservación del patrimonio continuó, una vez retirado Guillén del museo, cuando el fotógrafo siguió acompañándolo en tareas de registro monumental en el Centro de Lima, hasta unos años

¹ Guillén señaló siempre que su formación como fotógrafo se inició en Lima, durante su presidio en El Frontón y durante su paso por la prensa ilustrada, sin referir que su padre o su hermano se hubieran dedicado a la misma actividad.

² En una remembranza a sus primeros años en Lima y su relación con académicos y destacados personajes de la escena cultural del país, el antropólogo Pierre Duviols anota locales como el Cream Rica, en el jirón de la Unión, a pocas cuadras de la Plaza de Armas, y el Negro Negro, en la plaza San Martín, en el Centro de Lima (Duviols 2011).



Familia Guillén-Melgar. Aparecen: Francisco Guillén e Yrene Melgar, padres del artista, y sus hermanos Víctor Manuel, Elías Segundo, Laurencio Germán y Hermelinda. Fotógrafo desconocido, Cusco, década de 1900. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

antes de su deceso. Pimentel lo recuerda de edad avanzada, pero siempre animoso y jovial, con dos o tres cámaras, dispuesto a buscar la mejor toma, atento a la luz y los contrastes, sin desaprovechar la oportunidad de capturar una imagen personal que luego entregaba como especial muestra de consideración a un amigo o a un colega. Justamente fue Pimentel quien organizó la primera muestra de homenaje a la trayectoria de Guillén, con un repaso de toda su obra, en el Museo de Arte Italiano, en 1981.

Fue también muy cercana su relación con los esposos José Matos Mar y Rosalía Ávalos, egresados de las primeras promociones del Instituto de Etnología de la UNMSM. En 1966, Rosalía Ávalos sucedió a Valcárcel en la dirección del MNCP una vez que este pasó al retiro (Yllia 2016). Desde este puesto, ella dirigió los trabajos de Guillén en la última etapa de su labor en el museo y, ya retirado de la función pública, Rosalía impulsó la puesta en valor de su archivo gráfico a través de muestras y exposiciones. Los documentos y la comunicación personal evidencian el especial afecto que Guillén mostró por la pareja de antropólogos, quienes eran también muy cercanos a la figura del *amauta* Valcárcel.

Guillén mantuvo camaradería con los pintores del Instituto de Arte Peruano, entre ellos José Sabogal, Camilo Blas, Teresa Carvallo, Alicia Bustamante y Julia Codesido, quienes utilizaron sus fotografías para sus propios trabajos de registro pictórico y, en otros casos, facilitaron estos clichés para iniciativas editoriales particulares. Del mismo modo, las fotografías personales muestran su cercanía a los fotógrafos Martín Chambí y Carlos Dreyer, y a los pintores Alejandro Gonzáles «Apu-Rimak», Teófilo Allain, Sabino Springett, entre otros.

No sabemos si Guillén tuvo descendencia. En los documentos oficiales que se acopian en los archivos del Ministerio de Cultura se anota que fue soltero y no tuvo hijos. Sin embargo, algunos comentarios de allegados afirman que tuvo una pareja en Iquitos, con quien se casó y tuvo una hija. Quizá sea esta la niña que aparece en varias de las fotografías de su álbum personal.

Ya retirado de los museos nacionales, se mantuvo en actividad. Participó de algunos proyectos culturales y artísticos hasta los primeros años de la década de 1980. Su destacada trayectoria le mereció diferentes reconocimientos, sea en el Museo Nacional, en la Casa



Reunión familiar en el Cusco. Aparecen al centro Víctor Manuel y Abraham Guillén, rodeados de los niños Teresa, Jaime y Jorge Orihuela Guillén; Josefina Guillén de Orihuela y Manuel Orihuela Herrera. Fotografía de A. Guillén, década de 1940. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

de la Cultura del Perú o en el Museo Nacional de la Cultura Peruana. Justamente en este último, donde Guillén se retiró de la función pública en 1973, organizó desde la década de 1980 diversas exposiciones a partir de los materiales que produjo, reseñó y catalogó durante casi medio siglo de actividad en favor del registro visual del patrimonio nacional.

Huelga decir que, fuera del mundo académico y editorial, el reconocimiento a la obra de Guillén ha sido bastante restringido. Al no especializarse en la fotografía de estudio ni haberse dedicado a la edición o comercialización particular de su obra en tarjetas postales o guías ilustradas, su trabajo se enmarcó en la producción oficial de los museos nacionales y en las colaboraciones que realizó para investigadores y empresas editoriales, como fue el importante aporte fotográfico que ofreció a las obras monumentales de los editores Carlos Milla Batres o Juan Mejía Baca, desde la década de 1970. Así, en el Cusco, su ciudad natal, fuera de alguna nota periodística o una pequeña referencia en los textos dedicados a la fotografía sur andina, Guillén sigue siendo una figura ajena, desvinculada, emocional y académicamente, a la tradición documental y pictórica de la fotografía regional.

LA FAMILIA GUILLÉN, LA «CIUDAD LETRADA» Y LA FOTOGRAFÍA

Abraham Edmundo Guillén Melgar nació en Maranganí, capital de la provincia de Canchis, en el departamento del Cusco, el 16 de marzo de 1901. Fue miembro de una familia en que la fotografía —como instrumento de esparcimiento y afanes testimoniales de una clase propietaria y profesional en ascenso, testigo del umbral de modernidad material y espiritual de la antigua capital incaica— estuvo siempre presente.

Sus padres fueron Francisco Guillén Zárate e Yrene Melgar. Francisco Guillén fue un propietario agrícola, también natural de Maranganí, hijo de Juan Guillén y Juana Zárate. Durante la década de 1900 se dedicó a la fotografía de manera itinerante. Realizó estadias cortas en diversas provincias cusqueñas. El diario *El Comercio* del Cusco anunció sus servicios, desde mayo de 1900, en las provincias de Canas, Acobamba y Canchis, además de la ciudad del Cusco, donde abrió un estudio fotográfico en la calle Santa Catalina n.º 13 y también en el Puente de la Compañía n.º 8. Se asoció durante un tiempo al fotógrafo Luis Boada (La Serna & Chaumeil 2016). Falleció en esta misma ciudad el 25 de junio de 1914. Yrene Melgar, natural de Arequipa, nació en 1862 y falleció en el Cusco el 15 de julio



Abraham Guillén con un grupo de deportistas aficionados, probablemente en la ciudad del Cusco. Fotografía de A. Guillén, c. 1922. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

de 1917. Del matrimonio Guillén Melgar nacieron Víctor Manuel, Elías Segundo, Abraham Edmundo, Germán Laurencio y Hermelinda. La familia consignó su domicilio en los altos de la calle San Agustín n.º 90, en el centro de la ciudad.

Víctor Manuel Guillén nació en 1886. Fue un connotado abogado, jurista y maestro, formado en la Universidad San Antonio Abad del Cusco. Destacado miembro de la generación intelectual de La Sierra (Aparicio Vega 2012). Fue presidente del Club Internacional de Tiro al Blanco, de la Corte Superior de Justicia y del Instituto Americano de Arte del Cusco. Se casó con Hortensia Lorena, integrante de una notoria familia propietaria cusqueña e hija del reconocido médico Antonio Lorena. Publicó algunos textos ilustrados sobre el Cusco incaico (Guillén 1936). También fue pintor y fotógrafo aficionado, cercano de los proyectos incanistas, indigenistas y progresistas de la época (De Bary Orihuela 2017). Por su parte, Elías Guillén, nacido el 13 de noviembre de 1900, también en Maranganí, fue cirujano dentista y teniente de la Sanidad de Aeronáutica, asentado en la ciudad de Arequipa. Se casó con Estela Rozas, integrante de la familia Rozas, propietaria de una de las librerías y editoriales más importantes del Cusco del siglo XX, cuyos miembros también se decantaron por la fotografía artística y profesional, además de la edición de tarjetas postales con motivos locales (La Serna & Chaumeil 2016). En el caso de Germán Guillén fue un actor y dibujante que practicó la fotografía de manera ocasional (Sivirichi 1930).

Abraham Guillén realizó sus estudios primarios y secundarios en la ciudad del Cusco. Luego, se trasladó a Lima y, en marzo de 1919, a los 18 años, ingresó como alumno a la Escuela Militar de Chorrillos, donde alcanzó el rango de cabo. Fue incorporado al regimiento Cazadores del Oriente n.º 17 y destacado al departamento de Loreto, donde ascendió al grado de sargento de segunda (Guillén 1958).

Con su regimiento, participó en el Movimiento Revolucionario del 5 de agosto de 1921, revuelta cívico-militar iniciada en Iquitos y dirigida por el capitán Guillermo Cervantes Vásquez, que se levantó en contra del «régimen dictatorial» de Augusto B. Leguía (Torres Videla 1923). Finalmente, la rebelión fue sofocada con el envío de tropas gubernamentales. A fines de 1921 todo había terminado. Guillén y los demás miembros de su compañía fueron tomados prisioneros y acusados de subversión. Fue enviado a Lima y pasó unos meses en la isla El Frontón, reclusorio para presos políticos usado por

el régimen leguista³. Esta aventura levantisca puso fin a su carrera militar y le obligó a desempeñarse en nuevas actividades.

Tras su corta experiencia militar, Guillén se estableció en Lima, una ciudad que, en la década de 1920, evidenció una efervescente vida cultural, con propuestas renovadoras en la literatura, las ciencias sociales y la producción plástica. Su arribo a la capital coincidió con el de otros artistas «provincianos», algunos de los cuales, al igual que el propio Guillén, estuvieron imbuidos por las narrativas de la modernidad expuestas en los círculos de discusión y bohemia regional, en ciudades como el Cusco, Puno, Arequipa o Trujillo, donde jóvenes intelectuales y estudiantes se plantearon la posibilidad de construir un proyecto nacional que revitalizara a la vida económica y cultural del interior frente al avance avasallador de la modernización centralista y europeizante de Lima.

Según diversas fuentes (Dobyns & Guillén 1970, Pimentel 1981), Guillén aprendió la técnica fotográfica durante su presidio⁴. En 1926 trabajó como fotoperiodista para los diarios limeños *El Sol* y *La Noche*, donde realizó reportajes ilustrados sobre eventos deportivos⁵. Una vez que el gobierno de Leguía cerró los diarios en los que se desempeñaba, y ya dedicado al trabajo de la fotografía, Guillén abrió su propio estudio fotográfico⁶.

Sus relaciones familiares y amicales le permitieron integrar los círculos intelectuales y sociales cusqueños, donde pudo interactuar con figuras destacadas de la «ciudad letrada», como Uriel García, José Gabriel Cosío, José Ángel Escalante y, por supuesto, Luis E. Valcárcel. En los álbumes y los testimonios familiares no hay evidencia que, tras la clausura de los diarios limeños en los que se desempeñaba, haya vuelto a establecerse en el Cusco, por lo que debió mantenerse activo en la ciudad de Lima, seguramente guardando cercanía con profesionales y estudiantes cusqueños arraigados en la capital del país, como

3 Ver: Pimentel 1981. Algunos testimonios señalan la simpatía del fotógrafo con ideas progresistas a lo largo de su vida. Su fuerte relación con el pintor Alejandro Gonzáles «Apu-Rimak», durante la década de 1930, pudo haber influido en una inicial cercanía al partido aprista. Sin embargo, con los años, mostró un fuerte desafecho por esta agrupación. Según Wilfredo Loayza, paisano y discípulo de Guillén, en su madurez el fotógrafo era poco proclive a expresar sus preferencias políticas aunque, «era bastante quisquilloso al referirse a los apristas» (Loayza 2018).

4 Según Carlos Aguirre, en los talleres de la Penitenciaría de Lima (conocido como el Panóptico) se establecieron talleres tipográficos donde algunos presidiarios aprendían el oficio. Es más, algunos presos alcanzaron el rango de maestros. A inicios del siglo XX, en diferentes cárceles de América Latina, estos talleres, que contaban con secciones de imprenta, litografía, encuadernación y fotograbado-fotografía, fueron espacios de formación política (Aguirre 2015). En la década de 1920, cuando Guillén fue recluido luego del levantamiento de Iquitos, pudo ser acogido en los círculos políticos de izquierda, donde habría recibido formación en la técnica fotográfica.

5 Véase: Dobyns & Guillén 1970 y Gorin s/f. *El Sol. Diario gráfico de la mañana* (luego, *Diario gráfico deportivo*) fue un periódico fundado por Cipriano A. Laos y dirigido por Ignacio Brandariz. Su primer número salió al público el 3 de marzo de 1926. Mientras que *La Noche. Diario popular ilustrado*, en circulación desde fines de 1927, fue un diario vespertino fundado por Ezequiel Balarezo y Pinillos. Ambos medios fueron impresos en los talleres de Editorial Perú. Se especializaron en el desarrollo de noticias deportivas, de carácter nacional e internacional, las cuales eran profusamente ilustradas con fotograbados, como la sección «Actualidad gráfica», a partir de clichés tomados por fotógrafos-reporteros, entre los cuales debió estar el joven Abraham Guillén. Además de realizar fotografías, Guillén «comentaba en sus notas periodísticas» (Pimentel 1981). Las imágenes de estos diarios no llevan referencia de autoría, excepto en algunas remisiones extranjeras y «del interior» del país. Se señala, más bien, a la casa fotográfica J. Bardelli de Lima como la encargada de realizar los trabajos de fotograbado. En una nota autobiográfica, Guillén señala la importancia que tuvieron los periodistas Brandariz y «Gastón Roger» [Ezequiel Balarezo Pinillos] en su formación profesional (Guillén s/f).

6 Según diversas fuentes, entre las que hay discordancias, *El Sol* y *La Noche* terminaron siendo víctimas de la censura leguista y fueron clausurados en 1929, lo que habría significado la salida de Guillén del medio editorial. Así, nuestro artista se vio obligado a establecerse como fotógrafo particular, «dando inicio así a su larga y fecunda labor profesional en este campo del arte y la tecnología que es la fotografía» (Pimentel 1981).

el historiador Atilio Sivirichi o el artista Luis Alberto Rozas⁷, además de realizar algunos viajes a otros lugares del país, en especial al sur andino peruano, y a Bolivia⁸.

En este sentido, su relación con los círculos intelectuales y artísticos cusqueños, tanto en la Ciudad Imperial como en Lima, fue fundamental para su incorporación en una serie de iniciativas de investigación y divulgación cultural que surgieron en el país a partir de la década de 1930. Una primera anotación sobre su labor fotográfica y el inicio de su colaboración en publicaciones dedicadas al patrimonio arqueológico incaico, motivo especialmente significativo para los hombres de letras cusqueños desde la década de 1910, aparece en *Prehistoria peruana* (1930), de Atilio Sivirichi, donde se señala la colaboración fotográfica de los hermanos Abraham y Germán Guillén (Sivirichi 1930).

GUILLÉN Y LAS FOTOGRAFÍAS DEL «REDESCUBRIMIENTO» DE SACSAYHUAMÁN

[...] el Cuzco que hoy conmemoramos nos ha legado el problema [...] [de] asimilar a nuestra organización política y social a sus pobres hijos vencidos, a los indios que llevan en las venas la sangre de los Incas, convertidos en ciudadanos de nuestra República que amen la libertad y trabajen por nuestro progreso (Flores 1933).

En 1932 Abraham Guillén asumió la jefatura de la oficina fotográfica del Museo Nacional. El contrato entre el fotógrafo y el director del museo fue firmado en marzo y validado en junio de ese año por resolución ministerial. Una larga amistad unía al fotógrafo con Luis E. Valcárcel desde sus días en el Cusco. Sus primeras comisiones lo vincularon al Instituto de Investigaciones Arqueológicas, dirigido por Julio C. Tello, donde realizó fotografías de las piezas acopiadas en el museo y acompañó, en algunos casos, las excavaciones y visitas a los sitios arqueológicos, especialmente en la costa peruana⁹.

Desde su cargo en la dirección del museo, Valcárcel fue un activo promotor de la puesta en valor de la riqueza arquitectónica cusqueña, iniciativa de «recuperación» que pasaba por la entrega de importantes fondos por parte del gobierno central. Acompañado del respaldo político de los representantes cusqueños en el Parlamento nacional y movilizándolo sus redes políticas en la Ciudad Imperial —además de una intensa campaña de propaganda a través de la prensa—, fue empujando una agenda política que insistía en la importancia de salvaguardar los monumentos prehispánicos y coloniales que se



Murallas de Sacsayhuamán, Cusco. Fotografía de A. Guillén, 1934. MNAHP.

atesoraba en el Cusco y sus alrededores. La conmemoración del cuarto centenario de fundación española del Cusco, en marzo de 1934, y la designación del Cusco como la capital arqueológica de América, por parte de los delegados presentes en el XXV Congreso Internacional de Americanistas reunido en La Plata, en 1932, terminó de fortalecer esta propuesta del mundo letrado y político cusqueño¹⁰.

Además de los trabajos de investigación arqueológica y arquitectónica, la propuesta de Valcárcel insistía en la importancia de incorporar a una serie de artistas plásticos en los trabajos de recuperación y registro patrimonial, quienes debían trasladarse a la ciudad del Cusco, para convertirla en el centro del arte y la producción cultural nacional, como —según afirmaba Valcárcel—, ocurrió durante el virreinato:

Sin una adecuada presentación de nuestras reliquias, antiguas y virreinales, que demuestre a propios y extraños que tenemos ya conciencia de su valor y de su sentido, el Cuzco así abandonado, ruinoso por la desidia y la indiferencia, sería un espectáculo acusador de nuestra falta de verdadero nacionalismo y de auténtica cultura. En este sentido, la aplicación de este plan favorecería, además, la contratación de numerosos artistas vinculados a la producción cultural y del «patrimonio»: tenemos técnicos y artistas capacitados, ingenieros, arquitectos, pintores, escultores, «maquetistas» que hallarían trabajo, aliviando al mismo tiempo, la situación de todos estos creadores de cultura, a quienes no alcanzan todavía las leyes de bonificación por desempleo. El Cuzco se convertía así en un vasto taller¹¹.

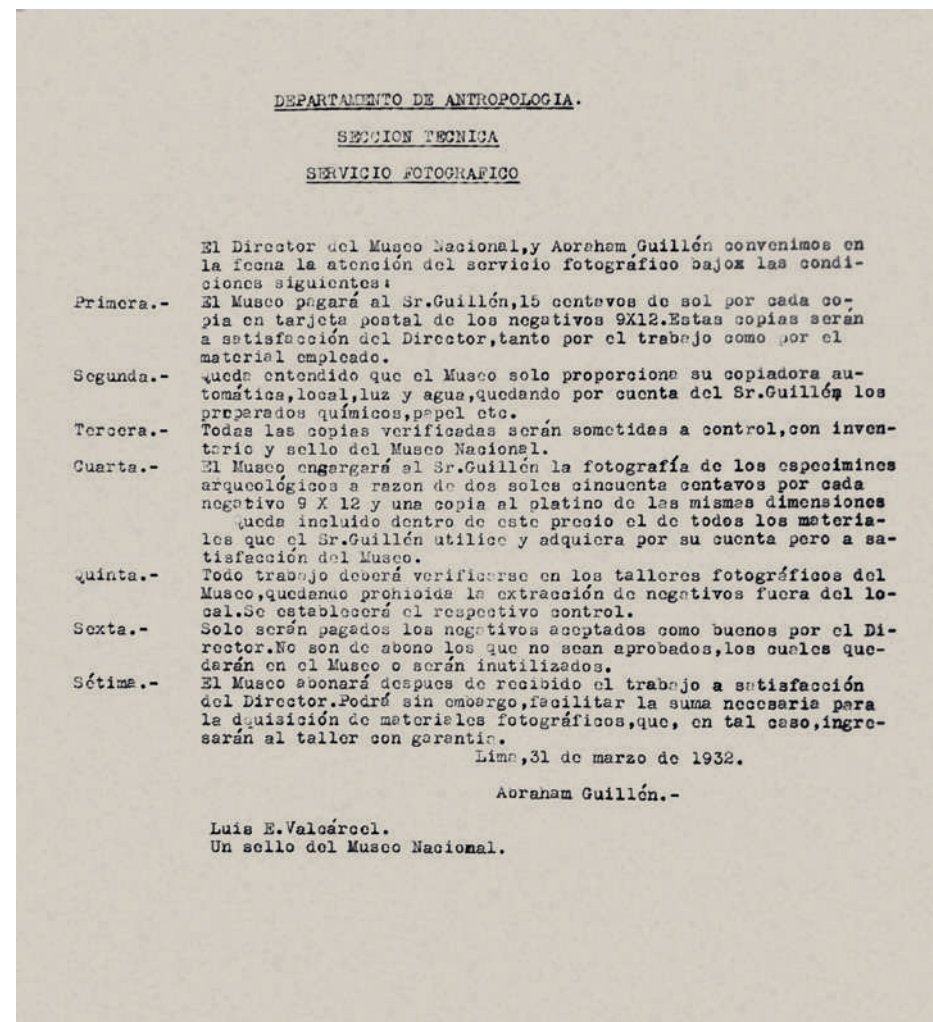
7 Justamente, *El Sol y La Noche* reprodujeron notas gráficas con los trabajos de Sivirichi, entonces estudiante sanmarquino, y de Rozas, alumno de la Escuela de Bellas Artes de Lima.

8 En la colección fotográfica de Valcárcel aparece una fotografía de Guillén junto al educador puneño Moisés A. Yuychud, fechada el 25 de febrero de 1925. Yuychud fue un maestro normalista, miembro de la Bohemia Puneña y cercano a los círculos indigenistas y progresistas surandinos. Del mismo modo, en otra imagen aparece acompañando al ingeniero y fotógrafo vienés Robert Gerstmann en su recorrido por el altiplano puneño, en 1927. De 1925 a 1928 Gerstmann recorrió Bolivia, pasó por Copacabana durante las fiestas de agosto, e ingresó al Perú, donde registró los yacimientos arqueológicos en Pucará y Sillustani. Sus fotografías, de carácter social y etnográfico, fueron luego reproducidas en *National Geographic Magazine* (1927). Sobre la obra de Gerstmann en la historia de la fotografía boliviana, véase Absi & Pavez 2016.

9 En la biografía de Guillén elaborada por Abbye A. Gorin se afirma que nuestro fotógrafo trabajó, a fines de la década de 1920, en el Museo Arqueológico Nacional, durante la dirección de Julio C. Tello, información que no se ha corroborado en los testimonios escritos del fotógrafo ni en los archivos de los museos nacionales. La autora anota: «La forma de trabajo que Guillén tuvo con Valcárcel fue bastante diferente de la que tuvo con Tello. Valcárcel no restringió la fotografía de Guillén y le permitió conservar y controlar toda la documentación fotográfica que necesitaba. De esta manera fue capaz de construir su propio archivo». Es probable que Gorin confundiese el hecho de que, si bien Guillén fue contratado por el Museo Nacional, inicialmente se incorporó a la sección arqueológica dirigida por Julio C. Tello (Gorin s/f).

10 Según Zoila Mendoza: «Por medio de leyes y resoluciones supremas impulsadas por políticos e intelectuales cusqueños, el Gobierno peruano apoyó una serie de proyectos dirigidos a consolidar el carácter de la ciudad como centro turístico y centro de estudios e históricos. Por ejemplo [...] se declaró a la ciudad del Cuzco como sede del Museo Nacional de Arqueología [...]; se autorizó la creación de una Facultad de Historia y Arqueología Americana en la Universidad del Cuzco; se destinaron recursos para mejorar los caminos carreteros a los monumentos arqueológicos de Machu Picchu y Pisac, y para reparar estos monumentos y el antiguo palacio prefectural, para obras de saneamiento urbano y para la creación de una oficina de difusión arqueológica y organización del turismo» (Mendoza 2006: 98).

11 Ver: Anónimo 1933a. Este deseo se materializó con el arribo del artista Alejandro Gonzáles «Apu-Rimak», convocado por el Museo Nacional, quien realizó los trabajos de registro arquitectónico y, en menor medida, folclóricos en el Cusco y Puno, de 1934 a 1936.



Copia del contrato de Guillén como especialista fotográfico para el Museo Nacional. Lima, 31 de marzo de 1932. MNCP-ACMC.

Los intelectuales y políticos cusqueños asentados en la capital del país respaldaron el desarrollo de iniciativas en favor de la recuperación de los monumentos de la ciudad y sus alrededores. Diferentes manifiestos y comentarios se publicaron en la prensa limeña —en especial, en *La Crónica* y *La Prensa*—, para sensibilizar a la opinión pública y presionar a las autoridades por el otorgamiento de recursos. Así, además de Valcárcel, intelectuales como Atilio Sivirichi, Manuel D. Velasco Núñez, José Vega Centeno, Carlos Ríos Pagaza, Guillermo Lazarte, José Z. Portugal, Humberto Suárez Álvarez, Julio Velarde Valencia, entre otros, todos asentados en la ciudad de Lima a inicios de la década de 1930, utilizaron los periódicos y la radio para expresar la necesidad de destacar la importancia histórica del Cusco y el valor de sus monumentos en la obra progresista y nacionalista que lideraba el gobierno central¹².

De la lectura de los textos y las leyes que se promulgaron al respecto, se evidencia el interés específico en la recuperación y en la salvaguardia de los monumentos, tanto prehispánicos como virreinales. La figura destacada de Valcárcel y su capacidad de influir

¹² Ver: Anónimo 1933c; Anónimo 1933d.

en el gobierno favorecieron estas propuestas. Los recursos debían permitir realizar una evaluación de los espacios arquitectónicos y, por supuesto, un registro del estado de estos bienes inmuebles antes de iniciar las excavaciones o trabajos arqueológicos. En todas estas tareas de rescate, catalogación y visibilización patrimonial, la fotografía se convirtió en un instrumento esencial.

Así, en noviembre de 1933, Abraham Guillén es comisionado para integrar el equipo científico que, dirigido por Valcárcel, iniciaría los trabajos de limpieza y restauración de los yacimientos arqueológicos incaicos en los alrededores del Cusco¹³, que la prensa nacional y el propio Valcárcel resaltarían como el «redescubrimiento» de Sacsayhuamán. Durante esta misión, que se desarrolló, con intervalos, de 1933 a 1935, Guillén realizó fotografías en los centros arqueológicos cercanos a la ciudad y en el valle de Urubamba: Sacsayhuamán, Kenko, Tambomachay, Ollantaytambo, Pisac, Pucará, Pikillaqta y el «templo de Wiracocha» en Raqchi, además de Machu Picchu.

En la Ciudad Imperial, Guillén realizó una serie de fotografías de la arquitectura virreinal, la canalización del río Huatanay y algunas piezas arqueológicas reunidas por el Instituto Arqueológico del Cusco. En el altiplano puneño, fotografió una serie de iglesias en Puno, Lampa, Pomata, Juli y Ácora. Los negativos en vidrio y clichés impresos correspondientes a esta expedición se ubican en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú y en el Museo Nacional de la Cultura Peruana. El Centro Luis E. Valcárcel contiene también fotografías impresas de estos trabajos arqueológicos, que fueron digitalizados y publicados virtualmente por el Centro Nacional de Información Cultural del Instituto Nacional de Cultura (2006)¹⁴.

La producción y reproducción de estas series fotográficas fueron de especial importancia para el director del Museo Nacional, quien favoreció su circulación en diversos medios escritos y publicaciones ilustradas de carácter arqueológico, tanto en el Cusco, en la capital del país como en el extranjero¹⁵. Los motivos que reflejan estas fotografías, si bien se concentran en graficar los esfuerzos científicos por el estudio de los yacimientos arquitectónicos incaicos, ilustran también la realidad social y cultural del

¹³ Por Resolución Suprema del 25 de octubre de 1933, Valcárcel fue nombrado presidente de la comisión técnica encargada de los trabajos de limpieza y restauración de los centros arqueológicos cusqueños, iniciativa acordada con motivo del cuarto centenario de la fundación española del Cusco. Al poco tiempo de su nombramiento, en una entrevista al corresponsal del diario *El Comercio* del Cusco, Valcárcel señalaba que el Museo Nacional dedicaría un número especial de su revista para divulgar los trabajos de su comisión, además de destacar a parte de su personal para realizar los trabajos en el Cusco. En los viajes de registro arqueológico participaron, además de Valcárcel y Guillén, el dibujante Alejandro González «Apu-Rimak» y el arquitecto Emilio Harth-Terré, quien realizaba trabajos para el municipio provincial del Cusco, así como de varios miembros de la intelectualidad cusqueña. Valcárcel llegó al Cusco a mediados de noviembre de 1933 y permaneció en esta ciudad hasta fines de octubre de 1934. Asumió, hasta su partida, la dirección del Instituto Arqueológico del Cusco, inaugurado en agosto de 1934. Ver: Resolución Suprema 340, 10 de noviembre de 1933 (MNCP-ACMC); Dobyns & Guillén 1970, Gorin s/f; Valcárcel 1981.

¹⁴ El 8 de mayo, la prensa local señaló que Guillén había viajado en tren con destino a Machu Picchu. Ver: «Notas sociales», *El Comercio* del Cusco, 8 de mayo de 1934. El 7 de septiembre, esta misma fuente anota que Valcárcel y Guillén viajaron a Puno. De este punto, se dirigieron luego a Copacabana, Bolivia. Retornaron a la Ciudad Imperial el 24 de septiembre. Ver: Anónimo. «Notas sociales». *El Comercio* del Cusco, 7 de septiembre y 25 de septiembre de 1934.

¹⁵ El director del Museo Nacional distribuyó imágenes de los descubrimientos arqueológicos en diversos medios de prensa, las que luego fueron reproducidas, acompañando artículos escritos sobre los estudios científicos y actividades sociales de la comisión, en el diario cusqueño *El Comercio* (en diferentes notas ilustradas en 1934 y 1935) y en *La Crónica* de Lima. La distribución de estas imágenes, en algunos casos, pasó también por la autorización del Comité Ejecutivo del IV Centenario. Por ejemplo, en sesión del 15 de marzo de 1934, este comité autorizó a Valcárcel la remisión de un grupo de fotografías tomadas de los centros arqueológicos a The Associated Press y exigió que la empresa pagara por el costo de estas (Anónimo 1934e).



Las chicherías fueron, a lo largo del siglo XX, un importante espacio de sociabilidad para los miembros de la ciudad letrada cusqueña. Aparecen, entre otros (según anotación de A. Guillén), Martín Chambi, Francisco Olaza, Roberto La Torre, Celia Chambi, Jorge de los Ríos, [Manuela López] de Chambi, Humberto de la Sota, Francisco Guzmán, Alejandro Gonzáles «Apu-Rimak» y Abraham Guillén sentados y con guitarras. Abraham, además, aparece bebiendo de un «caporal» de chicha. Fotografía de A. Guillén, c. 1934. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

Cusco contemporáneo, así como las actividades institucionales del director del Museo Nacional. Al mismo tiempo, la circulación de estas imágenes fortaleció las demandas de Valcárcel de mayores fondos por parte del gobierno central y permitió responder frente a las críticas que surgieron en el Cusco y Lima en relación con el manejo de los recursos destinados a la celebración del aniversario de la ciudad y el lineamiento de las investigaciones, reafirmando el ánimo festivo del público cusqueño¹⁶.

Al margen de las fotografías de carácter arqueológico que conservan los museos nacionales (MNAHP y MNCP), la colección particular de Guillén nos ofrece una serie de imágenes que describen las actividades de esparcimiento y los círculos sociales que frecuentó la comisión durante su estancia en el Cusco. Visitas a casas de amigos y familiares, encuentros en chicherías, teterías y salidas al campo dan cuenta de la relación de los miembros de la comisión Valcárcel con los más destacados círculos intelectuales, políticos y artísticos locales¹⁷.

¹⁶ Tensiones que tuvo, por ejemplo, con los miembros del Comité Ejecutivo del IV Centenario del Cusco (Anónimo 1933b).

¹⁷ Propios de un contexto en que intelectuales y periodistas destacaron la importancia de la música y las danzas como elementos significativos de la identidad local (Mendoza 2006) y en que las chicherías, a su vez, dejaban de ser vistas como espacios licenciosos y desordenados, para ser elevados a centros de difusión artística y de «respetable» sociabilidad. En las fotografías, aparecen en estas reuniones, en locales como La Chincana, algunos importantes artistas e intelectuales regionales, como el fotógrafo Martín Chambi, el pintor y fotógrafo alemán asentado en Puno Carlos Dreyer, el ingeniero cusqueño Roberto de la Torre y el médico Jorge de los Ríos.



Equipo del Museo Nacional en comisión al Cusco. Izq. Lugar no identificado. Aparecen Valcárcel, Guillén y Gonzáles, entre otros. Der. Centro arqueológico de Huata, en las alturas de Huarcocondo-Pachar, Cusco. Aparecen, Abraham Guillén, Víctor Guillén, Alejandro Gonzáles «Apu-Rimak», José Wagner, Luis E. Valcárcel, Luis de Llanos, José M. Franco Inojosa y Emilio Harth-Terré. Fotografías de A. Guillén, 1934. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

FOTOGRAFÍA E INVESTIGACIÓN: MÁS ALLÁ DE LOS MUSEOS NACIONALES

Terminada la comisión en el Cusco, a fines de 1934, la dirección del Museo Nacional decide adscribir a Guillén al equipo encargado de preparar los materiales para la exposición permanente titulada «Panorama de la cultura peruana»¹⁸. Algunas de estas fotografías arqueológicas fueron incorporadas en el libro *Cuzco. Capital arqueológica de Sud América* (1934), escrito por Valcárcel y editado por el Banco Italiano de Lima. Sobre las actividades de esta comisión y los trabajos fotográficos realizados por Guillén, Valcárcel señalaba:

La fotografía, hábilmente a cargo del fotógrafo del Museo Nacional, Don Abraham Guillén, reprodujo todos los aspectos de las ruinas, antes de la iniciación de los trabajos, durante el proceso y a su final, acusando momento a momento lo que apetecía a la luz del sol después de siglos de hallarse bajo de tierra. Es una documentación de valor único. Además, se ha inventariado minuciosamente todo el acervo arquitectónico del Cuzco para servir de base al Registro de Monumentos Nacionales. El archivo fotográfico del Instituto adquiere extraordinaria importancia y será no solo fuente científica, sino también económica¹⁹.

Del mismo modo, parte de estos materiales fueron ofrecidos por Valcárcel a Rafael Larco Hoyle, el hacendado y filántropo chiclayano entusiasta de la arqueología, quien, por

¹⁸ Resolución Suprema 67, 9 de abril de 1934. Tomado de Guillén en 1969; «Recibo de la tesorería del Museo Nacional a nombre de Abraham Guillén, fotógrafo del M. N. adscrito a la Comisión Técnica del IV Centenario del Cuzco», 25 de julio de 1934. En: MNCP-ACMC.

¹⁹ Ver: Valcárcel c. 1934: 190. El informe fue también reproducido en *El Comercio* del Cusco, el 26 de mayo de 1934. Hasta fines de 1935, los recibos firmados por Guillén para la tesorería del Museo Nacional señalan su participación en esta misión cusqueña: «He recibido de la Contaduría del Museo Nacional la cantidad de treinta soles oro por trabajos fotográficos para formar el álbum de los monumentos arqueológicos del Cusco». En: MNCP-ACMC.

el aniversario de la urbe cusqueña, editó *Cusco histórico* (1934), un álbum de propaganda con más de quinientas ilustraciones. Con respecto al aporte de Valcárcel, Larco manifestaba lo siguiente:

En su confección, con el ensayo fotográfico que antecede a la parte gráfica, ha intervenido el doctor Luis E. Valcárcel, director del Museo Nacional de Arqueología, poniendo de manifiesto su sólido y vigoroso fervor por su tierra y su raza. [...] enriquecen esta obra fotografías de los recientes hallazgos del Dr. Valcárcel en el Cusco (Sacsayhuamán) y en el valle sagrado de los Inkas (Písac y Ollantaytambo) (Larco 1934).

Paralelamente a los impresos ilustrados editados por el Museo Nacional, en el Cusco se había formado una comisión de propaganda y turismo por las celebraciones del cuarto centenario de la ciudad. Esta comitiva, dirigida por Manuel D. Velasco Núñez, realizó la edición de numerosos materiales ilustrados: el mapa arqueológico e industrial del sur del país, la guía turística del Cusco, ocho folletos ilustrados de los centros arqueológicos más destacados —Sacsayhuamán, Pisac, Ollantaytambo, Machu Picchu, etcétera—, afiches en colores además de una colección de siete tarjetas postales realizadas por el fotógrafo Luis Alberto Rozas (Anónimo 1934c).

La importante producción gráfica de los trabajos arqueológicos en el Cusco fue posteriormente incorporada en diversas publicaciones realizadas por el Museo Nacional, donde se reconoció la labor del fotógrafo Guillén²⁰. Así, desde 1935, sus clichés fueron incluidos en los impresos de la colección *Los trabajos arqueológicos en el departamento del Cusco*, serie de folletos editados en la imprenta del museo, donde se incluyeron también los trabajos del dibujante Alejandro González «Apu-Rimak» y el arquitecto Emilio Hart-Terré²¹. Asimismo, las fotografías arqueológicas del Cusco realizadas por Guillén fueron incluidas en el pabellón peruano de la Exposición Internacional de París (mayo-noviembre de 1937), cuya organización estuvo también a cargo de Valcárcel²². En palabras del director del museo:

De regreso a París culminamos los preparativos que nos permitieron inaugurar el pabellón peruano el 28 de julio de 1937. Alejandro González fue el artífice de la decoración, gracias a su habilidad con el pincel. En una de las paredes más grandes del pabellón reprodujo motivos Mochica, Nazca, Tiawanaco e Inca, y en la puerta de ingreso dibujó ornamentaciones estilo Chavín. Enormes fotografías completaban el decorado. Una de ellas, de cuatro metros cuadrados colocada al final de la escalera reproducía las montañas de Pisac con su gigantesco sistema de andenes, dando la sensación de que éste se prolongaba hasta una elevada cumbre. En otra ampliación de menor tamaño aparecía el Cusco en toda su

20 Valcárcel también se interesó en divulgar los descubrimientos científicos del Museo Nacional en la prensa internacional. Así, una serie de artículos ilustrados sobre los trabajos arqueológicos en el Cusco, en Pachacamac y en la costa norte, fueron publicadas en *The Illustrated London News* (TILN), desde 1934. Ver, por ejemplo: Valcárcel 1934b: 726-727; Valcárcel 1934c: 594-595; Valcárcel 1934d: 509-511; Valcárcel 1937: 586-587; Valcárcel 1938: 856-857; Valcárcel 1939: 636-637.

21 Véase, por ejemplo, Llanos 1936 y 1937. En 1935 Guillén participó del recorrido a los sitios arqueológicos de los alrededores del Cusco organizado con motivo de la visita de Julio C. Tello a la ciudad (Amat 1997).

22 En abril de 1937, por disposición del Ministerio de Educación Pública, se comisionó al director del Museo Nacional la organización de las exhibiciones de arte peruano en la Exposición Internacional de París y en la Exposición Panamericana de Dallas. Para ello, se autorizó el envío de piezas arqueológicas representativas, las que debían ser previamente inventariadas y retratadas por el servicio fotográfico del museo. En: Valcárcel, Luis E. «Oficio del director al tesorero del Museo Nacional», 8 de abril de 1937. En: MNCP-ACMC: «Comprobante n.º 293 pagado a Abraham Guillén por trabajos fotográficos». En: Informe del tesorero del Museo Nacional por liquidación de la cuenta de la Exposición Internacional de Dallas, 12 de julio de 1937. En: FBEHA/MNAAHP.



Guillén participa de los trabajos arqueológicos en la costa central. Fotografía de A. Guillén, década de 1930. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

magnitud. Estas excelentes fotos, tomadas por Abraham Guillén, mostraban los descubrimientos hechos en el Cusco en 1934, así como los de Lambayeque y Pukara y otros valiosos ejemplos de arquitectura inca (Valcárcel 1981).

Luego de su experiencia en el Cusco, al tiempo que continuaba con el registro fotográfico de las piezas del museo, Guillén fue incorporado a diversas comisiones de estudio arqueológico y arquitectónico. Así, a inicios de junio de 1937, participó de una misión científica del Ministerio de Educación Pública, formada por Fortunato Herrera y Juan José Delgado, miembros del Museo Nacional, con el fin de explorar el paraje Tarma-Tambo, para luego introducirse en la selva de Chanchamayo y el Perené «en pos de estudios e impresiones turísticas»²³.

Según Dobyns y Guillén (1970), también en junio de 1937, Guillén participó como fotógrafo en las excavaciones de la Cuarta Expedición Arqueológica del Marañón, auspiciada por la UNMSM y la Fundación Rockefeller, dirigida por Julio C. Tello, entonces director del Instituto de Investigaciones Arqueológicas del Museo Nacional²⁴. En marzo de 1938 fue comisionado para recoger documentación fotográfica del sitio de Cerro Mulato, cerca de Chongoyape, en el departamento de Lambayeque, y de los trabajos arqueológicos en Pachacamac²⁵. Este mismo año, sus fotografías se incluyeron en el libro *Muestrario de arte peruano precolombino. Cerámico* (1938), elaborado por Jorge C. Muelle y publicado por el Instituto de Arte Peruano del Museo Nacional.

23 «De Lima al Perené», texto de Juan José Delgado para la revista *Turismo* (texto mecanografiado). En: FBEHA/MNAAHP. En el texto se señala el uso de quince fotografías del viaje, tomadas por Guillén. En esta ocasión, Guillén fotografió a familias arawak (probablemente asháninkas o yaneshas) en La Merced y la colonia del Perené. Ver también: La Serna & Chaumeil 2016.

24 La expedición partió de Lima el 16 de junio de 1937. Las fotografías se encuentran repartidas entre el Museo de Arqueología de la UNMSM y el MNAAHP. Toribio Mejía señala que durante la expedición, que duró de junio a diciembre de 1937, se realizaron 1.172 negativos fotográficos de los trabajos arqueológicos, sin indicar la participación de Guillén como parte de la comisión técnica (Mejía 1956).

25 Resolución Suprema 297, 28 de marzo de 1938. Tomado de Guillén c. 1969 y Dobyns & Guillén 1970.



Fotograbado de la revista Fanal (volumen XIII, n.º 51, 1957), tomado de una fotografía de A. Guillén, de la serie Escolares de Vicos, septiembre de 1955. MNAAHP.

Hasta fines de 1938 la condición laboral de Guillén siguió bajo el contrato estipulado en 1932. Para enero de 1939, la Dirección de Enseñanza del Ministerio resuelve su nombramiento como fotógrafo-catalogador del Museo Nacional²⁶. Esta nueva función, como «catalogador», expresa el interés que adquieren sus fotografías para la elaboración de registros visuales del patrimonio material, más allá del uso museográfico o publicitario de las fotografías.

En julio de 1941 se integra a una nueva comisión de resguardo patrimonial, esta vez en el departamento de Puno, dirigida por el doctor Franco Inojosa e integrada por el dibujante Alejandro Gonzáles «Apu-Rimak», empresa que realizó la catalogación de templos (muebles y posesiones de las iglesias) de la provincia de Chucuito²⁷.

En 1943, el Museo Nacional publica *Representaciones patológicas en la cerámica peruana*, texto del médico Juan B. Lastres que incluye fotografías de cerámicas que Guillén tomó de los repositorios del museo. Al año siguiente, realizó fotografías a los objetos seleccionados en la Exposición de Arte Religioso, desarrollado en el Convento de San Francisco y organizado por el Consejo Nacional de Conservación y Restauración²⁸. En agosto de 1945, fue comisionado al sitio arqueológico de Vilcashuamán, en Ayacucho, como miembro de una expedición fotográfica y de documentación²⁹. Este mismo año, tomó una serie de fotografías de los interiores de la iglesia de San Agustín, en Lima.

²⁶ Resolución Ministerial 234, 18 de enero de 1939.

²⁷ Resolución Directoral 2713, 11 de julio de 1941. Reproducida en Guillén c. 1969 y Dobyns & Guillén 1970. Se fotografiaron las iglesias de Santa Cruz, San Juan, Asunción y San Pedro (Juli), Asunción, Santa María Magdalena (Yunguyo), San Miguel (Ilave), San Pedro (Pomata), Capachica, entre otras. Anteriormente, José M. Franco Inojosa, entonces conservador del Museo Arqueológico del Cusco, había sido encargado de supervisar las excavaciones realizadas en Pucará, por el equipo del departamento de investigaciones del Peabody Museum de la Universidad de Harvard (Resolución Ministerial 526, 31 de enero de 1939). En: FBEHA/MNAAHP.

²⁸ Estos clichés se ubican en la colección fotográfica de la Dirección de Patrimonio Histórico Inmueble del Ministerio de Cultura.

²⁹ Resolución Directoral del 19 de agosto de 1945. Reproducida en Guillén c. 1969 y Dobyns & Guillén 1970.

Con la creación del MNCP, en 1946, inicia su participación en comisiones de carácter etnográfico y de arte popular, lo que se ve reflejado en el contenido de las fotografías que produce desde entonces. En 1947 la dirección del nuevo museo le encarga fotografiar los trabajos etnográficos del equipo peruano-estadounidense en el valle de Virú, en La Libertad, dirigido por los doctores Allan R. Holmberg y Jorge C. Muelle (Gorin s/f; Guillén c. 1969; Dobyns & Guillén 1970)³⁰. El mismo año se publica *Mate peruano* (1948), de Arturo Jiménez Borja, donde se incluye una serie de fotografías de arte popular realizadas por Guillén.

En 1948, inicia su participación en el Proyecto Vicos de la Universidad de Cornell, cuyos avances registró hasta 1955³¹. En este lapso, realizó cinco viajes a la comunidad de Vicos (provincia de Carhuaz, departamento de Áncash), donde tomó fotografías de carácter documental que incidían en los cambios generados por este proyecto de antropología aplicada, pionero en la realización de programas de desarrollo en los Andes peruanos (Guillén c. 1969). Estas series fotográficas fueron reproducidas, en los años siguientes, en diversas publicaciones ilustradas limeñas y en el extranjero. Para Henry F. Dobyns, las fotografías producidas por Guillén ayudaron a introducir la sociedad de Vicos en el mundo académico y la opinión pública, nacional e internacional (Dobyns & Guillén 1970).

El valor de las fotografías y los catálogos realizados por Guillén en el museo sirvieron también para el desarrollo de iniciativas de registro artístico. Así, para inicios de 1950, una serie de fotografías «etnográficas» se tomaron como base para la elaboración de los estudios del traje peruano iniciados por el Instituto de Arte Peruano (Villegas 2020).

Luego del terremoto del Cusco del 21 de mayo de 1950, por solicitud del Gobierno peruano, la Unesco envió una comisión técnica a evaluar los daños a la arquitectura monumental³². La misión, que duró de junio a agosto de 1951, fue dirigida por George Kubler, director de Historia del Arte de la Universidad de Yale, y tuvo entre sus miembros al arquitecto Louis Mac Gregor y al fotógrafo Abraham Guillén.

La misión buscó reconocer los daños a las estructuras monumentales y planificar los futuros trabajos de reconstrucción para lo cual fue necesario producir registros visuales que serían luego incluidos en los estudios e informes del comité científico. Y, si bien algunos fotógrafos profesionales ya habían venido graficando los daños producidos por el sismo —por ejemplo, Eulogio Nishiyama y Rómulo M. Sessarego—, era necesario un registro completo de las estructuras arquitectónicas que pasara por la correcta dirección del equipo técnico de la Unesco³³. Así, durante una primera reunión de los miembros de la

³⁰ Dobyns señala que la participación de Guillén en el Viru Valley Program, registrando los trabajos arqueológicos y etnográficos de los académicos norteamericanos en la costa libertena, se prolongó de 1946 a 1948 (Dobyns & Guillén 1970).

³¹ También en 1949, sus fotografías ilustran el libro *Three Worlds of Peru*, de Frances Toor, viajera estadounidense que visitó diversas regiones del país, parte de su recorrido en compañía de Alicia Bustamante y Julia Codesido, pintoras del Instituto de Arte Peruano.

³² Ver: Anónimo 1951a; Anónimo 1951b; Anónimo 1951c.

³³ Eulogio Nishiyama se integró como fotógrafo de la Corporación de Reconstrucción y Fomento del Cusco, institución gubernamental creada para dirigir los trabajos de recuperación de la ciudad luego del terremoto (Nishiyama 2015). Sessarego, reconocido fotógrafo limeño, llegó al Cusco el mismo día del terremoto con el interés de realizar películas de carácter documental y paisajístico en la ciudad y sus alrededores, captando imágenes de la devastación que ocasionó el sismo sobre las estructuras monumentales de la ciudad. «Desde su arribo [...] ha logrado captar primicias fotográficas, muchas de ellas antes de su demolición y otras en el preciso instante en que caen para no ser restauradas acaso nunca más». Según la prensa local, Sessarego realizó cerca de 2.000 pies de películas en colores y 1.100 fotografías en blanco y negro, referidas a los trabajos de recuperación de la ciudad, material con el que, incluso, realizó una exposición en los salones del Hotel de Turistas del Cusco. (Anónimo 1951d; Anónimo 1950).

comisión con las autoridades políticas cusqueñas, Kubler señalaba entre los objetivos de su proyecto la producción de una «[d]ocumentación gráfica (dibujo y fotografías) acerca de los monumentos que ameriten restaurarse, sobre los que están en peligro de arruinarse y sobre los que deben desaparecer» (Anónimo 1951e).

Según el experto estadounidense, el trabajo de ocho semanas en el Cusco permitió la producción de más de mil fotografías arquitectónicas (Kubler 1952). La Unesco publicó el reporte de la misión Kubler, texto editado en inglés, francés y español, con 53 imágenes de Guillén. Kubler describe a nuestro fotógrafo como «imperturbable, siempre con el mejor de los ánimos y con magníficos contactos en la ciudad»:

Con los documentos y dibujos puestos a su disposición, la misión constituyó una importante documentación sobre todos los edificios del Cuzco, y tomó nota de todos los gastos hechos para la reconstrucción desde el día del terremoto. El fotógrafo de la misión Sr. Abraham Guillén, tomó un millar de fotografías. Los miembros de la misión visitaron cada uno de los edificios de la ciudad y formularon una lista detallada de todos los monumentos, lugares u objetos de interés histórico, artístico o arqueológico³⁴.

Desde mediados de 1950 se anota la participación de Guillén en las investigaciones realizadas por José María Arguedas, con quien entabló una profunda amistad, en la sierra central³⁵. Ese mismo año se publica en la revista *Fanal* un artículo de Arguedas sobre el arte folclórico de la población del Mantaro, edición que incluía fotografías de Guillén y otros fotógrafos documentalistas, como Rankin y Udo Shack³⁶.

Las actividades de Arguedas en el MNCP, y posteriormente en la Casa de la Cultura del Perú, le permitieron establecer una estrecha relación con Guillén³⁷. Asimismo, Arguedas, conecedor del archivo fotográfico producido por el museo, señalaba su importancia frente a requerimientos de interesados en ilustrar obras referidas a la cultura nacional³⁸. Proba-



Aparecen, según anotación del fotógrafo, parados: Abraham Guillén, Jorge C. Muelle, María Elena Vidart, [Jehan Albert] Vellard, [Carmen] Delgado, Luis E. Valcárcel, Allan R. Holmberg, Carlos Incháustegui, [Rebeca Sotelo], Rosalía Matos, Juan Elías Flores. De cuclillas: José Matos Mar, [Jorge] Medicina, Mario Vásquez, José María Arguedas y [Humberto] Guersi. Probablemente en Chaclacayo o Chosica. Fotografía de A. Guillén, c. 1948. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

blemente, a requerimiento de Arguedas, entonces jefe del Instituto de Estudios Etnológicos del MNCP, Guillén realizó un viaje al Cusco para recoger vistas de carácter folclórico, que luego serían también incluidos en artículos de la prensa cultural de la época³⁹.

A partir de entonces, Guillén inicia colaboraciones con la revista *Fanal*, importante publicación cultural ilustrada editada por la International Petroleum Co., en que colaboraron los más importantes intelectuales peruanos de mediados del siglo XX —Jorge Basadre, Raúl Porras Barrenechea, Pablo Macera, Alberto Tamayo Vargas, Estuardo Núñez, Rómulo Ferrero, entre otros—. Estas publicaciones permitieron que las fotografías de carácter etnográfico de Guillén pudieran ser difundidas a un público amplio. Así, su fotografía ofreció un correlato visual a los esfuerzos por construir una narrativa académica que resaltara el valor patrimonial del arte popular en los imaginarios nacionales⁴⁰.

Para entonces, Guillén era ya una figura destacada en el ámbito cultural limeño, cercano a académicos, editores, artistas y gestores culturales interesados en la valoración de la riqueza folclórica, el patrimonio artístico y el estudio científico de la sociedad y cultura

34 Ver: Kubler 1952: 2. Según el testimonio de Kubler, para el desarrollo de su trabajo, Guillén tenía acceso a un laboratorio en el Cusco y después de tomar fotografías en el día, revelaba los rollos y hacía las impresiones en la noche. Asimismo, el diseño y las maquetas del plan de reconstrucción de la ciudad, elaborado por la Unesco e ilustrado con fotografías de Guillén, fueron exhibidos en el MNCP (Valcárcel 1981).

35 José María Arguedas, figura trascendental en la historia de la antropología y la literatura indigenista en el Perú, realizó numerosas visitas a la sierra central, específicamente a comunidades indígenas, poblados y ciudades del departamento de Junín en la década de 1950. Se dedicó a la recolección de materiales etnográficos y folclóricos. En 1955, visitó Arapa e inició un romance con Vilma Ponce Martínez. Fruto de esta relación, nace Vilma Victoria Arguedas Ponce (Pinilla 2004). Según Arguedas en una carta a Irene Ponce de Mendoza, su «gran amigo el fotógrafo Abraham Guillén» apadrinó, en ausencia, a su hija. Ver: Arguedas, José María. «Carta de J. M. A. a Vilma Ponce», ¿abril de 1956?, en Pinilla 2004.

36 Aparecen dos fotografías de su autoría, reseñadas como «Tejedora de Hualhuas trabajando en un telar prehispánico no modificado» e «Hilandería de Hualhuas trabajando en una máquina fabricada en la comunidad», en Arguedas 1956.

37 La relación entre Arguedas y Guillén se inició a fines de la década de 1940, cuando el primero fue nombrado director de la Sección de Folklore de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación. Se conoce una fotografía de Guillén acompañado de José María Arguedas, Allan R. Holmberg, Elías Flores, Jorge C. Muelle, entre otros, durante el primer viaje a Vicos, en 1948, como parte del Proyecto Vicos (Perú-Cornell), Colección Úrsula de Bary Orihuela. Posteriormente, en 1953, Arguedas fue nombrado jefe del Instituto de Estudios Etnológicos del MNCP, donde estuvo activo hasta 1963. Allí compartió con Guillén oficinas y comisiones a diversas regiones del país.

38 En una carta de Arguedas a Pierre Duviols, en respuesta a una solicitud del primero, en que le requería remitirle fotografías con motivos etnográficos en color, se señala la adquisición de una serie de diapositivas en la casa comercial Oechsle, de Lima («He seleccionado vistas de todo el país y de diversas épocas»), pero a la vez se queja de que ni en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos ni en los archivos de Relaciones Exteriores se pueden adquirir materiales de este tipo. Son solo dos las muestras que el

antropólogo andahuaylino le ofrece, al parecer, de su propia colección: «Tengo dos en colores, pero sobre asuntos sumamente restringidos. Una recoge el proceso incompleto de la cosecha de maíz en el valle de Vilcanota [...] y la otra las danzas folklóricas convertidas en Lima en espectáculo popular que ofrecen ciertos empresarios en carpas llamadas coliseos». Por otro lado, le señala la inmensa colección de imágenes de Guillén en el MNCP «que pueden ser ampliadas en cualquier tamaño». Ver: Arguedas, José María. «Carta de J. M. A. a Pierre Duviols», 4 de febrero de 1959, en Pinilla 2011.

39 Ver: Arguedas, José María. «Carta de J. M. A. a Carlos Rodríguez», 3 de diciembre de 1957, en Pinilla 2007.

40 Al igual que *Fanal*, las revistas culturales *Continente*, *Cultura Peruana*, *Folklore* y *Copé* permitieron la divulgación de los materiales fotográficos elaborados por los especialistas de los museos a escala nacional. Ello favoreció la construcción de una narrativa patrimonial que destacó determinados motivos de la monumentalidad arqueológica, arquitectónica colonial y republicana, piezas arqueológicas, el folclore y el arte tradicional indígena. La primera colaboración de Guillén en una revista cultural limeña corresponde a *Continente*. *Revista de arte y cultura*, de 1947 (año I, números 1-6), en que se incluyen sus fotografías de la arquitectura virreinal limeña y el cliché de un indígena cusqueño.

popular⁴¹. Abbye A. Gorin señala: «Su personalidad amigable, su creatividad y su disponibilidad a ayudar, no solo atrajo la atención de la comunidad peruana de científicos, sino también la de los investigadores internacionales que vinieron al Perú para estudiar la historia enterrada del país y su historia social en proceso» (Gorin s/f).

En la década de 1960, muchos de sus trabajos se incluyeron en importantes iniciativas editoriales y exposiciones de promoción de la imagen turística nacional⁴². Así, sus fotos aparecen en *Álbum del Perú* (1961), editado por el Ministerio de Educación Pública. Ese mismo año, participa de la exposición *Tesoros del Perú*, organizada por la Unesco (Guillén s/f). En 1965, participó del proyecto fotográfico itinerante *Perú ante el mundo*, organizado por Violeta Correa y el periodista gráfico Víctor Medina, con el respaldo de la oficina del presidente de la República, Fernando Belaunde Terry. Ahí grafica la sección histórica de la exposición⁴³.

Al margen de sus funciones en el MNCP, Guillén participó de diferentes comisiones científicas oficiales, encomendadas por la Casa de la Cultura del Perú u otras instituciones académicas y culturales. En 1964, se integró al equipo de arqueólogos que recorrió el departamento de Apurímac y realizó fotografías del centro arqueológico de Sayhuite, donde se ubica la famosa maqueta incaica elaborada en piedra (Guillén s/f).

De 1965 a 1967, acompañó los trabajos científicos del Proyecto Chavín, donde realizó fotografías de las excavaciones realizadas por Luis Lumbreras y Hernán Amat en Chavín de Huántar. Facilitó un conjunto de imágenes que serían integradas en las publicaciones posteriores que favorecieron la circulación pública de los descubrimientos arqueológicos en esta región⁴⁴. Y, desde 1967, fotografió los trabajos de excavación dirigidos por Arturo Jiménez Borja en Sechín, Áncash (Dobyns & Guillén 1970).

Durante al primer gobierno de Fernando Belaunde Terry, se creó la Casa de la Cultura del Perú, para impulsar el desarrollo de la vida intelectual y de la producción artística y académica nacional. Uno de los aspectos significativos de esta fue el registro y promoción de la riqueza folclórica del país. Así, se creó el departamento folclórico, que pasó a ser dirigido por intelectuales como José María Arguedas⁴⁵. De 1963 a 1967, Guillén realizó un importante número de películas en color con grabaciones de danzas folclóricas en Junín, Cusco, Apurímac y otros departamentos, en diversas comisiones dirigidas por el folclorista Josafat Roel Pineda (Dobyns & Guillén 1970). Según el fotógrafo, su misión incluyó



Trabajos arqueológicos en Chavín. Equipo arqueológico de la UNMSM. En la imagen aparecen, según anotación del fotógrafo, Luis Guillermo Lumbreras, Hernán Amat, Mariano González, [Félix] Caycho, Oropelia [sic], Víctor Pasapera y Abraham Guillén. Fotografía de A. Guillén, c. 1965-1967. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

trabajos de filmación y capacitación en el manejo de la cámara para el Departamento de Folklore de la Casa de la Cultura del Perú (Guillén s/f). Así, en febrero de 1967, este equipo desarrolló un importante registro fotográfico y filmico de la fiesta de la Virgen de la Candelaria de Puno⁴⁶.

En abril de 1973, Guillén se jubiló como fotógrafo de los museos nacionales. Entregó el inventario y el archivo del departamento de fotografía a la dirección del MNCP (Villegas 2020). Ya retirado de sus funciones en el museo, se mantuvo activo hasta inicios de la década de 1980. En este tiempo, realizó trabajos para algunos amigos y académicos, al tiempo que ofrecía reproducciones de las pocas fotografías documentales que guardaba consigo luego de transferir su archivo personal al Instituto Nacional de Cultura, en 1975⁴⁷. Además, en los años inmediatamente posteriores a su retiro, fue varias veces contratado para realizar trabajos específicos de impresión y ampliación de imágenes fotográficas al punto que, en 1975, se discutió la posibilidad de reincorporarlo al servicio activo en el Instituto Nacional de Cultura. Una década después, el 21 de febrero de 1985, Guillén falleció en Lima, acompañado por sus sobrinos, en una clínica del distrito de Santiago de Surco⁴⁸.

41 Guillén entabló amistad con distintos personajes del mundo cultural, como José María Arguedas, Fernando Silva Santisteban, Juan Mejía Baca, José Matos Mar, Arturo Jiménez Borja, Emilio Mendizábal, Víctor Pimentel, entre otros. En octubre de 1957, Guillén solicitó al ministro de Educación el reconocimiento por veinticinco años de labores en los museos nacionales: «Con fecha 2 de octubre del año en curso, he cumplido 25 años de servicio [...], por tal motivo, en cumplimiento con las disposiciones vigentes, recurro a su digno Despacho [...] para solicitarle tenga a bien ordenar por quien corresponda, se me otorgue un sueldo de gratificación». En: Guillén, Abraham. «Solicitud de A. G. M. al Ministro de Educación», 21 de diciembre de 1957. En: MNCP-ACMC.

42 Luego que Valcárcel se retiró de la dirección del MNCP, el cargo pasó de manera provisional a Alberto Escobar (1965) y José María Arguedas (1966), hasta que, finalmente, es asumido por Rosalía Ávalos, quien se mantuvo en esta dirección hasta 1992 (Yllia 2016).

43 Esta fue una exposición, muy comentada en los medios nacionales, que recorrió el país y diversos escenarios internacionales. En ella se mostraba fotos de paisajes, edificaciones y la población de las diversas regiones del Perú.

44 Ver: Guillén s/f y Dobyns & Guillén 1970. Así, en el *Informe preliminar sobre las galerías interiores de Chavín* (Lumbreras & Amat 1965-1966), se incluyen fotografías de los trabajos en las galerías del centro arqueológico, obra de Guillén y del propio Amat.

45 En abril de 1963, la Comisión Técnica de Folklore, adscrita a la Casa de la Cultura del Perú, presentó un plan de estudio de siete meses en el centro y sur de los Andes, que debió estar a cargo de Arguedas y donde participaron Emilio Mendizábal y Abraham Guillén (Merino de Zela 1987).

46 A solicitud de la Casa de la Cultura del Perú, la dirección del Museo Nacional ordenó a Guillén que colaborase en las tareas de producción e impresión de los materiales fotográficos de esta institución. En una misiva de la directora del museo, se señala esta colaboración: «En respuesta a su comunicación concerniente a la posibilidad de que esa Casa utilice nuestro laboratorio fotográfico, me complace decirle que no habrá el menor inconveniente y que sólo les cargaremos el valor de los materiales a emplearse [...]. He convenido con el Sr. Abraham Guillén que al hacer las compras de dichos materiales ordene que las respectivas facturas se hagan a nombre de la Casa de la Cultura del Perú. Los servicios del Sr. Guillén quedarán compensados con su haber regular en este Museo» (Ávalos 1969).

47 Víctor Pimentel. Entrevista personal, 6 de septiembre de 2018. El arquitecto Víctor Pimentel lo recuerda en actividad hasta inicios de la década de 1980, cuando con dos o tres cámaras lo acompañaba en las visitas de estudio de diversas construcciones e iglesias de Lima.

48 Ver: Fichas de Empleados del MNCP, s/f. En: APMC/MNCP. Úrsula de Bary Orihuela (comunicación personal, 22 de agosto de 2018).



CAPÍTULO III

EL LEGADO DE GUILLÉN Y LAS COLECCIONES NACIONALES

Desde hace más de 45 años me he empeñado en la tarea de formar un archivo fotográfico de las riquezas arqueológicas, arquitectónicas, artísticas y etnológicas del Perú. Dicho archivo está avalado por el uso de mis fotografías que han realizado notables investigadores peruanos y extranjeros [...]. Al presentar, después de una larga vida de trabajo destinada al país, mi deseo es retirarme de la actividad fotográfica y creo que el [INC es el] mejor destino para este archivo, que calculo en más de 10.000 negativos en blanco y negro [que] quisiera que no se perdiese y pasara a formar parte del archivo cultural del país.

Guillén, 1974.

EL PERÚ EN LAS FOTOS DE GUILLÉN

A lo largo del siglo XX, la producción de imágenes cumplió una serie de funciones dentro de los objetivos trazados por los museos y las instituciones de gestión patrimonial en el país. Fue un instrumento fundamental en las tareas de adquisición, conservación, restauración, documentación, registro, investigación, exposición y divulgación. Su implementación fue clave en el registro de las piezas de las colecciones y en las comisiones de campo. Asimismo, las imágenes construidas y proyectadas —que, con los años dieron forma a la fotografía oficial del patrimonio— jugaron un papel decisivo en la valoración que las instituciones culturales y la opinión pública fueron generando acerca de la riqueza material e inmaterial peruana.

Con el paso del tiempo, las reflexiones que los gestores culturales fueron construyendo —y posicionando en la esfera pública nacional— acerca de nuestra riqueza cultural fueron cambiando. Ello por nuevas consideraciones ideológicas, estéticas y artísticas, y por la necesidad de reafirmar un discurso histórico nacional que, entrado el siglo XX, fue

◀ Campesinas venden sus productos. Marcará, Carhuaz, Áncash. Fotografía de A. Guillén, década de 1950. MNAAHP.

proyectando su alcance más allá de los vestigios arqueológicos, la herencia arquitectónica y artística colonial, y la gesta emancipatoria. Desde entonces, sería también la «riqueza viva» del país, encarnada en los saberes, prácticas y espiritualidad del poblador andino contemporáneo, indígena y mestizo, la que debía constituir los cimientos para la producción y divulgación de nuestras narrativas patrimoniales.

La obra fotográfica de Abraham Guillén recorre medio siglo de historia de la producción visual y el registro del patrimonio cultural en nuestro país. Desde su incorporación como especialista en el equipo técnico del Museo Nacional, en 1932, dedicado al «trabajo de gabinete» (catalogación y registro visual de piezas) y como acompañante de diversas comisiones científicas de carácter arqueológico, arquitectónico y etnográfico, hasta, ya retirado de la función pública, en la elaboración de materiales visuales para diversas iniciativas editoriales, a pedido de colegas y amigos con quienes entabló amistad a lo largo de sus años de actividad¹.

El valor de la obra de Guillén radica no solo en la alta calidad y la inmensa cantidad de fotografías generadas, sino también en la prolongada exposición que este material visual tuvo, jugando un rol clave en la construcción de los imaginarios sobre la riqueza cultural y la identidad de los peruanos a lo largo del siglo XX. Importancia que diversos académicos, gestores de la cultura y editores particulares dieron a su obra, destacando la capacidad del fotógrafo para capturar y componer estéticamente la realidad a través de su lente. El compromiso que la fotografía asumió en la tarea de rescatar del olvido la inmensa riqueza inmaterial del país exigió a Guillén trascender la mirada contemplativa, neutra y objetiva del documentalismo. Así, anotó la resiliencia y vitalidad de la sociedad andina contemporánea. La empatía y especial sensibilidad para acercarse a los sujetos retratados y la habilidad artística para detallar los objetos y materialidades en los repositorios de los museos explican el extenso uso que han tenido sus fotografías en la industria cultural de nuestro país, aunque, en muchos casos, la autoría de sus obras haya pasado inadvertida.

La producción visual de Guillén debe asociarse a dos corrientes artísticas que trazaron el devenir de la fotografía en el Perú y América Latina en el siglo XX. Por un lado, el indigenismo cusqueño, en especial la llamada «Escuela Cusqueña de Fotografía» (Macera 1976), en la que participaron fotógrafos y pintores establecidos en el sur andino, como Manuel Figueroa Aznar, Héctor y Alberto Rozas, Víctor Guillén, Martín y Manuel Chambi, Eulogio Nishiyama, Julio Corbacho, entre otros. Un conjunto de artistas, partícipes de círculos de debate cultural que definieron una renovada propuesta estética para mostrar al poblador, el paisaje y la monumentalidad del sur peruano. Y, por otro lado, la fotografía documental, que insistió en la necesidad de construir un lenguaje visual que, a través de las fotografías, describiese la riqueza y diversidad cultural, además de la vida cotidiana y la problemática social del país, como vemos en las propuestas visuales de Pierre Verger, Werner Bischof, Carlos «Chino» Domínguez y Baldomero Pestana, desde mediados del siglo XX.

¹ El taller de fotografía y revelado se ubicaba en una pequeña oficina debajo de la escalera, en la entrada principal del museo, en el local de la avenida Alfonso Ugarte, hasta que fue desmantelado, a fines de la década de 1970, luego del retiro del fotógrafo de la función pública. Se entiende que la aparición de nuevos aparatos fotográficos facilitó la producción de vistas, al punto que esta actividad pudo ser asumida por otros técnicos del museo, sin la necesidad de un especialista fotográfico. Asimismo, la creación de nuevas instituciones de gestión patrimonial, como la Casa de la Cultura del Perú o el Instituto Nacional de Cultura, direccionó la tarea de producción de materiales visuales «oficiales» hacia estas dependencias.



Piezas de cerámica ayacuchana de la colección del MNCP. Fotografía de A. Guillén, s/f. MNCP.

No ha sido fácil reconstruir de manera integral los recorridos que Guillén desarrolló a lo largo de medio siglo de desempeño para las instituciones culturales peruanas. En los archivos documentales del MNCP no existen los registros o libros que anoten cronológicamente todas las comisiones desarrolladas por nuestro artista durante el ejercicio de sus funciones². Asimismo, tras la creación de la Casa de la Cultura del Perú, a inicios de la década de 1960, y luego, con el establecimiento del Instituto Nacional de Cultura, Guillén fue llamado a integrar comisiones científicas y realizar tareas de registro artístico en diversas ocasiones³. En tal sentido, la reconstrucción de sus «peregrinajes fotográficos» pasa, necesariamente, por cruzar una serie de documentos, institucionales, académicos, familiares, testimoniales y de divulgación.

En el Archivo Central del Ministerio de Cultura se encuentran documentos que nos ofrecen información dispersa: recibos de pagos firmados por el fotógrafo durante las comisiones en diversas regiones del país, boletas por la compra de insumos y equipos para los trabajos fotográficos emitidos por casas comerciales limeñas, documentos de reconocimiento por su actividad laboral, oficios dirigidos a la dirección del MNCP en los que se solicita la colaboración de Guillén con otras instituciones gubernamentales, resoluciones de nombramiento y ascensos como empleado público y órdenes de servicio referidas a algunos encargos externos a sus funciones en el museo.

Los archivos del MNAHP contienen alguna información referida a las actividades de Guillén, así como documentación que evidencia la importancia que la fotografía adquirió para las tareas de registro arqueológico, tanto en las excavaciones como en la catalogación de las colecciones del museo. En esta documentación se anota también la actividad

² Los archivos del MNCP, que contienen parte de la documentación que perteneció al Museo Nacional, han sido recientemente transferidos al Archivo Central del Ministerio de Cultura. Los documentos están contenidos en siete cajas de cartón, todavía sin catalogación.

³ La documentación de la Casa de la Cultura del Perú (1963-1971), y del Instituto Nacional de Cultura (1972-2001) se encuentra acopiada en cerca de 1.200 cajas de cartón, sin catalogación, en el Archivo Central del Ministerio de Cultura.



El arqueólogo Hernán Amat y Abraham Guillén. Chavín de Huántar. Fotógrafo desconocido, c. 1965-1967. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

de otros artistas-fotógrafos, algunos formados por el propio Guillén, quienes, más adelante, desempeñarían comisiones fotográficas de carácter etnográfico, como Pedro Ponce y Pablo Carrera.

Asimismo, tenemos pocos testimonios autobiográficos del autor. Algunos de carácter inédito fueron incluidos en sus expedientes elaborados para solicitar mejoras remunerativas por parte del Ministerio de Educación o de la seguridad social. Otros son ejercicios de memoria que el fotógrafo realizó con algunos investigadores y amigos interesados en su obra o como parte de homenajes que buscaron resaltar el valor de su trabajo documental (Dobyns & Guillén 1970; Pimentel 1981; Gorin s/f). Por otro lado, tenemos las referencias que ofrecen las numerosas publicaciones en las que el fotógrafo colaboró. Artículos académicos y de divulgación, en el país y en el extranjero, que incluyen sus fotografías y que pueden servirnos para trazar cronológicamente parte de sus periplos.

Por último, tenemos el archivo fotográfico que Guillén organizó antes de su retiro en el MNCP. Como parte de sus funciones de catalogador del museo, Guillén realizó un trabajo de registro y ordenamiento de su inmenso material. Originalmente, el sistema que desarrolló consistió en la elaboración de «fichas fotográficas» que se componía de sobres donde se guardaba cada negativo (sea en placa de vidrio o película flexible), acompañado de una impresión de la imagen que se pegaba en la parte externa para facilitar su ubicación, así como una referencia escrita en la parte posterior del sobre que ofrecía alguna información relevante (ubicación, fecha, festividad o personaje retratado en la imagen). Si bien este sistema de ordenamiento hoy no es funcional, todavía es posible ubicar en muchas de las imágenes anotaciones que permiten trazar un marco cronológico de sus actividades.

Su producción fotográfica permite, asimismo, reconstruir las diversas miradas que los agentes e instituciones culturales peruanos fueron construyendo acerca del patrimonio y la gestión cultural, como también los cambios que el concepto y el ejercicio de patrimonialización y salvaguardia fue adquiriendo en nuestro país. Este hecho tuvo un impacto en las políticas culturales del país y en el discurso sobre lo histórico-nacional, que logró trascender el discurso patrimonial circunscrito a la monumentalidad arqueológica, propio de las narrativas de los primeros museos nacionales, hacia una nueva mirada acerca del valor de la

cultura popular y del arte folclórico, desde la década de 1930⁴. Reconocer este giro es clave para entender la extraordinaria producción visual de carácter etnográfico que Guillén ha legado a los museos nacionales peruanos, especialmente desde el momento de la creación del MNCP, en 1946, institución a la que estuvo adscrito hasta su retiro de la función pública.

La revisión de los archivos —de las colecciones privadas y las publicaciones culturales— ofrece una mirada profunda y más íntima del personaje. Además, permite reafirmar algunos de los testimonios de amigos, familiares y colegas: su carácter jovial, risueño y una permanente disposición a colaborar con los demás. Muchas imágenes dan cuenta de la vida al aire libre, reuniones y tertulias, incluso facetas menos conocidas, como el gusto por la guitarra y la caza. También nos hablan de sus círculos más íntimos, de parientes y allegados. Su manera jocosa de ver la vida se refleja, por ejemplo, en la existencia de un pequeño grupo de fotografías que Guillén etiquetó como «cuchi cosas» ('cosas sucias', en quechua), en palabras de un periodista de la década de 1990; «cachacienta» serie, que refleja, en parte, el espíritu alegre que caracterizó a Guillén a lo largo de su vida (Vivas 1992). Cuando tuvimos la posibilidad de revisar esta serie, hoy en manos de su sobrina nieta Úrsula de Bary Orihuela, todavía ubicamos en una cajita algunas fotos de cerámicos prehispánicos llamados «eróticos».

Las fotografías personales de Guillén muestran las redes amicales que construyó el fotógrafo a lo largo de su vida. En ellas se aprecian reuniones familiares, convites, banquetes y paseos con sus colegas de los museos nacionales y otras en que aparecen reunidas importantes personalidades del mundo cultural, académico y artístico, tanto en la ciudad del Cusco como en la capital del país. En estos registros personales, encontramos a personajes como José María Arguedas, Luis E. Valcárcel, José Matos Mar, Rosalía Ávalos, Allan R. Holmberg, Jehan Vellard, Jorge C. Muelle, Alejandro González «Apu-Rimak», Martín Chambi, Teófilo Allain, Carlos Dreyer, Humberto Guersi, Hernán Amat, Luis Lumbreras, entre otros.

La mayor parte de la producción visual de Guillén ha logrado mantenerse en los repositorios de los museos e instituciones culturales nacionales. Fuera de aquellos, un grupo de imágenes, por lo general impresos en papel de sus negativos, pasó a manos de colegas, amigos y editores, quienes las incorporaron en numerosas publicaciones culturales. Por otro lado, diversas series, entre negativos y copias impresas, pasaron a instituciones estadounidenses, producto de la relación de los museos nacionales con académicos y universidades norteamericanos⁵. Recordemos que, desde la década de 1940, estos impulsaron diversos proyectos de investigación arqueológica, etnográfica y de antropología aplicada en los Andes y la Amazonía peruanos. Justamente, fueron investigadores estadounidenses los primeros en destacar el valor de la producción visual de Guillén y los museos nacionales para el estudio de la antropología visual y la historia del patrimonio monumental⁶.

4 «El reconocimiento de las prácticas estéticas de los pueblos tradicionales tiene sus orígenes en Lima a inicios del siglo XX, gracias a la labor de los artistas indigenistas, quienes, en consonancia con su época y la necesidad de definir la esencia de lo peruano, encontraron respuestas en las manifestaciones plásticas del hombre andino contemporáneo en las que veían la encarnación de dos tradiciones culturales, la hispánica y la precolonial. En términos regionales, la mayor producción de arte popular viene de tres centros regionales: costa norte (Piura, Lambayeque), sierra central (Ayacucho, Junín) y sierra sur (Cusco, Puno)» (Germaná & Yllia 2014: 24).

5 Entre los académicos extranjeros que reprodujeron fotografías de Guillén en sus publicaciones, tenemos a Julian Steward, Frances Toor, Thor Heyerdahl, José Imbellari, Philip A. Means, entre otros.

6 Es significativo reconocer que la producción de Guillén ha sido, por lo general, lejana al espacio académico y editorial europeo. Así, las colecciones de los museos franceses y alemanes, especialmente valiosos en el sentido de contener importantes colecciones iconográficas sobre el Perú, desde los inicios de la fotografía en nuestro país, a mediados del siglo XIX, no contienen materiales producidos por Guillén o vinculados a los proyectos científicos de los museos nacionales durante del siglo XX.

Los archivos personales de Guillén contienen, además, una pequeña colección hemerográfica, con diversas publicaciones, nacionales y extranjeras, con las que el fotógrafo colaboró a lo largo de su carrera profesional. Probablemente, esta sea solo una pequeña parte de una colección mayor que el fotógrafo formó con el paso de los años, materiales que, a la muerte del artista, sus descendientes recuperaron y guardan con especial estima. Un hecho anecdótico es que, en muchos de los fotograbados que aparecen impresos en las revistas y donde no se reconoce su autoría, Guillén dejó plasmado su sello fotográfico, como un reconocimiento personal a su obra, consideración que no siempre fue hecha explícita por los editores de los impresos.

A lo largo de su carrera, Guillén tuvo relación con diversos fotógrafos, como Martín Chambi y Carlos Dreyer, que, al igual que él, tuvieron cercanía a los círculos culturales y académicos nacionales, interesados, por razones artísticas, académicas o comerciales, en plasmar a través de la imagen mecánica, objetos y prácticas asociadas a lo que hoy llamamos el patrimonio cultural peruano. Antes de su ingreso al Museo Nacional, en 1927, acompañó en un viaje de registro documental al fotógrafo vienés Robert Gerstmann en el altiplano peruano-boliviano. En el Museo Nacional, desde la década de 1930, tuvo relación con los pintores del Instituto de Arte Peruano destacados exponentes de la plástica nacional en la tradición indigenista y costumbrista del siglo XX.

Durante su vida profesional colaboró en la formación fotográfica de los artistas de los museos nacionales, como Pedro Ponce, Pablo Carrera y Wilfredo Loayza, quienes se dedicaron también a la producción fotográfica con motivos patrimoniales, etnográficos y arqueológicos. En este sentido, Loayza lo reconoce como su «gran maestro en la fotografía», de quien aprendió tanto el manejo de la luz y la composición de imágenes como el trabajo técnico de revelado de los negativos⁷.

En Lima, se vinculó a los círculos artísticos y fotográficos que surgieron en el país en el siglo XX y se interesaron en el estudio y registro del patrimonio artístico y la «cultura viva» peruana, desde los pintores y académicos vinculados al Instituto de Arte Peruano y la peña Pancho Fierro hasta los fotógrafos que se interesaron en la fotografía documental, como Rómulo M. Sessarego —quien participó de diversas tareas de registro patrimonial, sobre todo para la Casa de la Cultura del Perú en la década de 1960—; Pierre Verger o Baldomero Pestana, fotógrafo español que vivió en la década de 1960 en Lima y dejó un significativo registro visual, hoy en manos de sus familiares (Villar & Bonilla 2018).

Debemos destacar que la obra fotográfica de Guillén no puede dissociarse de la figura de Luis E. Valcárcel y sus funciones en las instituciones culturales nacionales. El padrinazgo del *amauta* Valcárcel fue clave para darle un espacio en el Museo Nacional y permitirle integrar las primeras comisiones de registro visual que el museo organizó. Además, Valcárcel reconoció, tal como hicieron otros importantes gestores de la cultura, como Julio C. Tello, José María Arguedas, Pablo Macera o Carlos Milla Batres, la importancia de su archivo fotográfico para el estudio de la cultura peruana. Asimismo, Valcárcel resaltó el arte de Guillén en las publicaciones elaboradas por cuenta del museo y en las colaboraciones que ofreció a los diversos medios impresos.

Más adelante, mientras el proceso de institucionalización de la gestión cultural y patrimonial en el país se iba consolidando, Guillén siguió siendo una figura central en la producción de las narrativas visuales del patrimonio. Desde la década de 1960, participó

⁷ Wilfredo Loayza. Entrevista personal, 21 de enero de 2018.



Abraham Guillén y el antropólogo Norman Pava, del Proyecto Vicos (Perú-Cornell), acompañados de un niño vicosino. Fotografía de A. Guillén, c. 1952. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

en diversas comisiones y tareas de impresión y reproducción de fotografías para la Casa de la Cultura del Perú y el Instituto Nacional de Cultura⁸.

Así, sus trabajos se integraron a libros, exhibiciones públicas, tarjetas postales, revistas culturales, sellos postales, afiches, trípticos, ediciones especiales sobre arquitectura, arqueología y folclore. Si bien los motivos plasmados en las fotografías de Guillén en el MNCP buscaron proyectar una imagen amplia de la diversidad y riqueza cultural del país, estas terminaron resaltando determinados escenarios geográficos, objetos y prácticas culturales que, desde la mirada de los gestores del museo, debían ser elevados como elementos pilares para la construcción de una narrativa folclórica, patrimonial e identitaria de carácter nacional. Este hecho explica la predominancia de imágenes asociadas al mundo festivo y la producción artesanal de los Andes centrales y el sur andino peruano (Junín, Ayacucho, Cusco, Puno) y la escasa representación visual de otras áreas culturales, en especial de aquellas referidas a los pueblos de la Amazonía.

Fue especialmente significativa su colaboración con la publicación *Cultura y Pueblo*, revista ilustrada editada por la Casa de la Cultura del Perú, impresa de 1964 a 1970. Las fotografías de Guillén fueron portada de los diversos números de esta publicación. Participó en la ilustración de muchos de los artículos de los ejemplares donde destacaron las actividades promovidas por esta institución en favor de la valoración del patrimonio y la reflexión académica acerca de la realidad social del país.

⁸ Fueron numerosas las comisiones que Guillén integró para la Casa de la Cultura del Perú. Así, por ejemplo, en agosto de 1965, la coordinadora de actividades culturales de la casa encomienda a Guillén fotografiar un grupo de *conopas* para una publicación. De igual modo, en junio de 1970, el director de la Casa de la Cultura del Perú solicita a la directora del MNCP se permita a Guillén participar de las tareas de captura de fotografías y diapositivas en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Ver: Aranibar, Amelia. «Memorándum dirigido a A. Guillén», 24 de agosto de 1964. En: Fondo Casa de la Cultura del Perú e Instituto Nacional de Cultura del Archivo Central del Ministerio de Cultura (CCP/INC-ACMC), caja 55, documentos diversos; Cornejo Polar, Antonio. «Oficio 230-CG dirigido a la directora del MNCP, Rosalía Ávalos», 23 de junio de 1970. En: CCP/INC-ACMC, caja 643, documentos diversos. Esta institución contrató también para la captura de imágenes a otros fotógrafos vinculados al tema patrimonial y folclórico, como Eulogio Nishiyama, Manuel Chambi o Antonio Takuma (Foto King, de Lima).



Portadas de *Cultura y Pueblo*.

Fotografiados a partir de fotografías de A. Guillén. Izq. Números 11-12 (1967), imagen de Luis E. Valcárcel y Julio C. Tello, dos figuras fundamentales de la historia de la gestión cultural en el Perú, durante una visita al centro arqueológico de Machu Picchu (1935). Der. Números 15-16 (1969), retrato de José María Arguedas, antiguo director de la Casa de la Cultura del Perú, docente universitario, antropólogo y literato indigenista, probablemente durante su estancia en Chimbote, a fines de la década de 1960.

LA TEMPRANA VALORACIÓN DE LA OBRA DE GUILLÉN

Artísticamente, tenía un ojo agudo. Era un experimentador e innovador con la cámara y el cuarto oscuro. Debido a que sus recursos eran siempre limitados, Guillén trabajó con gran economía. Cada fotografía que hacía debía ser buena.

Gorin s/f.

El valor documental de la colección fotográfica de Guillén ha sido largamente destacado por diferentes gestores culturales e investigadores nacionales y extranjeros, quienes han resaltado la extraordinaria riqueza de información que estas imágenes contienen. No son pocos los testimonios que distintas personalidades ofrecieron acerca de la importancia de la colección del Museo Nacional, luego legada al MNCP, y del archivo personal que el fotógrafo conservó en su domicilio, hasta su transferencia al Instituto Nacional de Cultura, en 1976. Numerosas dedicatorias en libros y publicaciones periódicas dan cuenta del reconocimiento a la sensibilidad y el compromiso profesional demostrado por Guillén para lograr el inmenso registro visual del patrimonio que ha legado a las instituciones culturales y a todos los peruanos.

El valor documental que adquiría la colección del Museo Nacional fue destacado por Luis E. Valcárcel y Julio C. Tello, quienes, además de incluir distintos materiales fotográficos en sus publicaciones, reconocieron la importancia de los mismos para los trabajos de investigación arqueológica y de registro folclórico, además de la elaboración de materiales de divulgación cultural (Valcárcel 1935; Tello & Mejía 1967). Originalmente, el museo contaba con un equipo de impresión y grabado, lo que permitió incluir estos clichés en diversos impresos ilustrados elaborados por la institución.

El primer académico interesado en rescatar la obra de Guillén para el estudio de la antropología fue Henry F. Dobyns, a fines de la década de 1960. Dobyns fue un académico estadounidense que participó en el Proyecto Vicos (Perú-Cornell), en Áncash, y destacó tempranamente la importancia de la producción fotográfica de Guillén como aporte pionero a los estudios visuales en el país. Dobyns consideró esta colección como la primera

obra de antropología visual peruana⁹. En 1969, seleccionó estos materiales, con los que organizó una exposición en la Universidad de Kentucky, titulada *The Visual Anthropology of Peru. The Photography of Abraham Guillén M.* (Dobyns & Guillén 1970).

Para Dobyns, una consecuencia notable de la amplia cobertura de los motivos de la fotografía de Guillén era que, mientras los extranjeros habían visto e imaginado al país a través de los ojos de fotógrafos europeos o norteamericanos, los peruanos habíamos construido nuestras narrativas visuales del paisaje, la riqueza patrimonial y la diversidad étnica a partir de los ojos de Guillén, una vez que su obra se vinculó a los más importantes círculos intelectuales, artísticos y editoriales del siglo XX (Dobyns & Guillén 1970). Es más, cuando despertó en el país el debate sobre la problemática rural o el crecimiento urbano marginal en la capital, y urgía la necesidad de proyectar estas preocupaciones dentro de la opinión pública nacional, los académicos echaron manos de las imágenes de los archivos de Guillén o lo invitaron a participar de nuevas comisiones fotográficas¹⁰.

Un caso similar fue el de la estadounidense Abbye A. Gorin, escritora y especialista en arquitectura. Gorin llegó al Perú a inicios de la década de 1980 como parte del proyecto *Picture Collections: Latin American and the Caribbean*, dirigido por Martha Davidson, de la Universidad de Tulane. A partir de la revisión de las fotografías históricas de Guillén, realizó la tesis de *master* «Research for Planning, Design and Restoration», defendida en la Universidad de New Orleans, en 1985.

Gorin destaca el valor de los trabajos de Guillén para el estudio de la arquitectura monumental en el Perú. En sus textos, reconoce el extraordinario conocimiento que poseía Guillén acerca del territorio y la población peruana. Señala que su amplia experiencia y sus múltiples recorridos por diversos escenarios del mundo andino le convirtieron en un especial punto de referencia para diversos proyectos de investigación en nuestro país (Gorin s/f).

Como parte de su investigación, Gorin revisó el archivo Guillén del MNCP a inicios de la década de 1980. Al retornar a Estados Unidos, entrevistó a académicos que habían tenido amistad o compartido experiencias de trabajo con Guillén en el Perú. Los testimonios reafirman la alta capacidad técnica y sentido artístico del fotógrafo, su amplio conocimiento de la realidad social y cultural del país, así como la importancia de sus archivos fotográficos para el estudio de la arquitectura prehispánica, virreinal y republicana peruana¹¹.

9 Ver: Dobyns 1983. De 1959 a 1962 Henry F. Dobyns se desempeñó como coordinador de investigación del Proyecto Vicos (Perú-Cornell). Según Víctor Pimentel, la propuesta de realizar una exposición fotográfica con los diversos materiales de Guillén en Estados Unidos fue respaldada por Allan R. Holmberg y David Andrews, también académicos estadounidenses del Proyecto Vicos (Perú-Cornell). Víctor Pimentel, entrevista personal. 6 de septiembre de 2018.

10 Como es el caso de las fotografías de las barriadas surgidas en los alrededores de la ciudad de Lima, tomadas en la década de 1950, en comisiones integradas por Luis E. Valcárcel y José Matos Mar; o su participación en el proyecto editorial *Visión del Perú*, revista publicada por Carlos Milla Batres desde 1964, que reunió a importantes figuras del mundo intelectual y académico peruano interesados en reflexionar sobre la problemática social y política del país de entonces: el subdesarrollo y la pobreza urbana, la miseria del campesino andino o la marginalidad y el «etnocidio» que afectaba a la población indígena amazónica.

11 En: Abbye A. Gorin Architectural Collection (1940-2006). En: Virginia Polytechnic Institute and State University Special Collections. La colección incluye grabaciones fonográficas que contienen cinco entrevistas etiquetadas como «Abraham Guillén y su tiempo», realizadas por la autora a académicos en Estados Unidos. Se destacan las conversaciones con Henry F. Dobyns, George Kubler y Richard P. Schaedel, desarrolladas en 1983 y 1984. Asimismo, en los repositorios de Virginia Tech se encuentra también una copia de la filmación realizada por Guillén a los centros arqueológicos de la costa norte peruana (Cerro Sechín, huaca Paamarca, huaca El Dragón, Chan Chan), bajo dirección de Richard P. Schaedel, editado por el Centro de Teoría e Historia de la Arquitectura y Estudios Urbanos de esta institución.

La primera exposición pública que se organizó en nuestro país para reconocer la importancia de la obra fotográfica de Guillén fue realizada, a iniciativa del arquitecto Víctor Pimentel, en el Museo de Arte Italiano, del 2 al 15 de febrero de 1981. Fue titulada «Exposición homenaje. Abraham Guillén». Según el impreso elaborado con motivo de esta, fueron 226 las imágenes seleccionadas para la muestra. Dominaba el tema arquitectónico, especialmente virreinal y republicano, que se completaba con una selección de imágenes de la producción artesanal y prácticas festivas en el norte, centro y sur del país¹² (INC 1981).

LOS ARCHIVOS VISUALES DEL PATRIMONIO CULTURAL

En la actualidad, miles de fotografías de la prolongada actividad de registro visual de Guillén para los museos nacionales y las instituciones de gestión patrimonial se encuentran en los repositorios del MNAHP, el MNCP, y, en menor medida, en la Dirección de Patrimonio Histórico Inmueble, instituciones dependientes del Ministerio de Cultura. La inmensa mayoría de fotografías acopiadas en las colecciones públicas, tanto en negativo como en impresiones, fue realizada en blanco y negro, formato en que el autor se especializó. Existen, además, algunas fotografías y diapositivas en color.

Diversos avatares en la historia de los museos nacionales y el complejo proceso de institucionalización de la gestión cultural en nuestro país explican por qué los materiales visuales de Abraham Guillén se encuentran, actualmente, en diferentes dependencias del Ministerio de Cultura. Si bien esta división podría responder a los intereses temáticos de los fondos que albergan las fotografías —es decir, una división en base al valor arqueológico, etnográfico, histórico o monumental de las imágenes, de interés para una determinada dependencia—, en la práctica, los fondos no son excluyentes ya que, en menor medida, contienen fotografías con otros contenidos temáticos.

Asimismo, la producción fotográfica de Guillén ha estado profundamente marcada por los diversos discursos y cambios en las políticas que han definido la gestión cultural en nuestro país. Así, los espacios y motivos descritos en las imágenes corresponden a los esfuerzos institucionales por la visibilización, conservación y puesta en valor de determinadas prácticas y materialidades de nuestra herencia cultural. A lo largo del siglo XX, surgieron diversas instituciones dedicadas a la cuestión patrimonial: nuevos museos nacionales y departamentales, oficinas de extensión cultural, departamentos de folclore, centros de investigación universitarios, patronatos de conservación arquitectónica y arqueológica, oficinas de propaganda y publicaciones, para los cuales, al igual como ocurrió con el Museo Nacional, el valor que adquirió el registro visual convirtió a la cámara en un instrumento fundamental en las tareas de conservación, investigación y divulgación.

Según diversas fuentes, al crearse el MNCP (1946) se decide el traslado de la sección arqueológica al renovado Museo Nacional de Antropología y Arqueología, en el distrito de Pueblo Libre. La sección fotográfica, que incluía equipos, insumos y la colección de negativos fotográficos, permaneció en la sede de la avenida Alfonso Ugarte. El interés de

12 Una nota de la prensa limeña anunciaba esta muestra: «Abraham Guillén, conocido y destacado fotógrafo. Una selección de sus trabajos, de temas preferentemente arqueológicos, se expone en la Galería del INC». Ver: Anónimo 1981. Las imágenes fueron seleccionadas de la colección Guillén de los repositorios del INC. Víctor Pimentel, quien desde la década de 1960 desempeñaba funciones referidas al estudio, catalogación y restauración del patrimonio arquitectónico peruano, había entablado una cercana relación con Guillén, quien, luego de su jubilación, siguió acompañándolo en algunas de sus comisiones de registro monumental.



Cajón de San Marcos.
Primera mitad del siglo XX.
Fotografía de A. Guillén, s/f. MNCP.

Luis E. Valcárcel —quien asumió la dirección del nuevo museo etnográfico—, de tener a su disposición los materiales y equipos fotográficos para la producción de diversos impresos ilustrados de propaganda, que incluyeran tanto motivos folclóricos como arqueológicos, explica este hecho¹³.

Luego del pase al retiro de Guillén, en abril de 1973, la colección fotográfica del museo siguió siendo usada para ilustrar diversas iniciativas editoriales y de exposición organizadas por la dirección del MNCP. Sin embargo, con los años, la sección fotográfica entró en desuso, una vez que la dirección dejó de contar con los recursos para renovar los equipos y adquirir los insumos para la impresión de nuevas series fotográficas. Como ocurrió con la sección de impresión y grabado, se entendió que era conveniente contratar a especialistas externos para realizar estas tareas específicas de registro y exposición¹⁴.

Asimismo, la simplificación de los procesos fotográficos y la llegada al mercado de nuevos equipos, mucho más sencillos en su manejo, favoreció que, con el tiempo, las tareas de registro fotográfico de piezas de las colecciones fueran asumidas por los técnicos del museo que no eran especialistas en fotografía. Luego, los negativos eran remitidos a las

13 Al poco tiempo de su creación, el MNCP edita, a solicitud de la Corporación de Turismo del Perú, una serie de postales y afiches ilustrados en color con piezas de cerámica y orfebrería prehispánica tomados de sus repositorios.

14 En el inventario del MNCP, remitido a la dirección del INC, a fines de 1973, se señala la existencia de enseres y equipos del Departamento de Fotografía del museo, lo que indica que, si bien esta oficina no fue desactivada inmediatamente después del retiro de Guillén —cuyo puesto de fotógrafo-catalogador no fue ocupado por otro especialista—, sus actividades fueron restringiéndose a la exposición de las fotografías del archivo fotográfico en las salas del museo, así como su impresión en algunas publicaciones culturales, tanto del museo como de instituciones externas que solicitaron su uso. Según este inventario, el departamento contaba con una balanza Kodak, una lámpara de laboratorio Kodak con filtro, un trípode de metal, una máquina de proyección de películas de 16 milímetros marca Bell Hobell, una pantalla de perlina, una copiadora, una máquina *delineascope* (proyector de diapositivas), una cubeta plástica, un proyector de *slide*, una máquina de escribir marca Remington, una persiana de 1,70 x 1,30 centímetros, banquetas de bronce, pantallas de vidrio, un soporte de pantalla, máscaras para polvo, soportes de fierro, un archivador de cedro con triplay de 20 cajones, etcétera. Ver: «Inventario físico de enseres y muebles del Museo Nacional de la Cultura Peruana», diciembre de 1973. En: CCP/INC-ACMC, caja 625, documentos varios.



Comisiones fotográficas para la Casa de la Cultura del Perú. Izq. Guillén acompañado de personajes no identificados, frente a la piedra de Sayhuite. Fotografía de A. Guillén, 1964. Der. Guillén en el estadio Enrique Torres Belón de Puno, durante el concurso folclórico con motivo de la festividad de la Virgen de la Candelaria, febrero de 1967. Fotógrafo desconocido. Colección Úrsula de Bary Orihuea.

casas fotográficas limeñas para su revelado e impresión. De igual modo, los otros museos nacionales —el Museo Nacional de Antropología y Arqueología o el Museo Arqueológico de San Marcos—, así como los centros de investigación, restauración y propaganda de la Casa de la Cultura del Perú¹⁵ —y, luego, las dependencias del Instituto Nacional de Cultura—, contaron con sus propios especialistas o disponían de equipos fotográficos para los técnicos que salían en comisiones de registro patrimonial¹⁶.

En la Casa de la Cultura del Perú se creó una oficina de fotografía, que contó con los recursos para la adquisición de equipos fotográficos e insumos (rollos y películas) que

puso a disposición de los técnicos y comisiones de sus distintas oficinas¹⁷. Sin embargo, más allá de disponer de los equipos para los trabajos técnicos de las distintas dependencias de la institución, la casa no contó con un fotógrafo adscrito de manera permanente¹⁸. En tal sentido, en diversos momentos, la dirección solicitó la inclusión de Guillén para realizar trabajos de registro, así como el revelado y ampliación de los materiales fotográficos tomados por los especialistas de la institución. De igual modo, no parece que la Casa de la Cultura del Perú tuviera interés en crear un fondo fotográfico que centralizara los materiales elaborados por los distintos departamentos y comisiones¹⁹. Las colecciones fotográficas que se fueron constituyendo se mantuvieron en los archivos de gestión de cada oficina, como el Departamento de Folklore o el Departamento de Arqueología²⁰.

Entre las comisiones en que participó Guillén para la Casa de la Cultura del Perú destaca un encargo especial del presidente de la República, Fernando Belaunde Terry, quien, durante su campaña electoral, a inicios de la década de 1960, visitó el distrito de Curahuasi (Abancay, Apurímac) y apreció la llamada piedra de Sayhuite. Una vez en la

15 Por Decreto Supremo del 24 de agosto de 1962, se creó la Comisión Nacional de Cultura, cuyo órgano ejecutor fue la Casa de la Cultura del Perú, para estimular el reconocimiento de las múltiples expresiones culturales presentes en el país. La estructura interna de esta institución se definió al año siguiente, por Decreto Legislativo 14771, junio de 1963. Su primer director fue Mariano Peña Prado. La Casa de la Cultura del Perú pasó a asumir las funciones que hasta entonces tuvo la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación Pública (antes denominada Dirección Artística y de Extensión Cultural) y tomó como sede la llamada Casa Pilatos, en el Centro de Lima. Más adelante, durante el gobierno velasquista, por Decreto Legislativo 18799, del 9 de marzo de 1971, se disuelve esta institución, una vez que crea el Instituto Nacional de Cultura.

16 En la década de 1960, otras instituciones como el Departamento de Antropología y Arqueología de la UNMSM y el Museo Nacional de Antropología y Arqueología contaron también con especialistas en fotografía. Así, señala Wilfredo Loayza, que se desempeñó como fotógrafo del Departamento de Antropología y Arqueología de la UNMSM, de enero de 1962 a enero de 1972. Del mismo modo, el inventario del Museo Nacional de Antropología y Arqueología, de 1974, anota la existencia de un departamento de fotografía que contaba con una serie de enseres y equipos, muchos de estos en desuso o malogrados (por ejemplo, copiadoras de contacto, ampliadora, filmadora, cámara panorámica, etcétera), además de insumos, como carretes de filmación de 16 milímetros. Ver: «Inventario físico de enseres y muebles del Museo Nacional de Antropología y Arqueología», septiembre de 1974. En: CCP/INC-ACMC, caja 625, documentos varios. En el cuadro de homologación de los empleados del museo, de 1973, no se señalaba la actividad de ningún fotógrafo. En el caso de Pablo Carrera, quien había recibido comisiones de registro fotográfico, aparece anotado solo en su condición de dibujante.

17 Al poco tiempo de su instalación, en abril de 1964, el presidente de la Comisión Nacional de Cultura, Carlos Cueto Fernandini, solicitó al ministro de Educación, Francisco Miró Quesada Cantuarias, la adquisición de una serie de equipos para la Casa de la Cultura del Perú, que incluía dos cámaras fotográficas, dos filmadoras sonoras de 16 milímetros, además de instrumentos para instalar un gabinete acústico para el registro etnomusical y folclórico. Asimismo, el requerimiento incluía equipos para el MNCP (una máquina filmadora de 16 milímetros, una máquina grabadora magnética, un proyector de vistas fijas, un proyector cinematográfico de 16 milímetros y una colección de obras sobre arte popular). Ver: Cueto, Carlos. «Oficio 594, dirigido al ministro de Educación», 10 de abril de 1964. En: CCP/INC-ACMC, caja 15, documentos diversos. Del mismo modo, algunos departamentos de la Casa de la Cultura del Perú solicitaron a la dirección la adquisición de equipos para el uso permanente de las mismas, tanto en la sede central como en el interior del país. Ver: Salazar, Víctor. «Informe 43 dirigido al director de la Casa de la Cultura del Perú», 20 de octubre de 1964. En: CCP/INC-ACMC, caja 15, documentos varios.

18 En una carta dirigida por el fotógrafo L. Felipe Sandoval a Luis F. Valencia, de la Casa de la Cultura del Perú, este le entrega el presupuesto por unos trabajos de ampliación de materiales fotográficos y consulta sobre la posibilidad de incorporarse a la institución como empleado. Ver: Sandoval, L. Felipe. «Carta dirigida a L. Felipe Valencia», 3 de agosto de 1965. En: CCP/INC-ACMC, caja 84, documentos varios.

19 Así, por ejemplo, cuando el representante de la Organización de Estados Americanos (OEA) en el Perú solicitó a la casa materiales fotográficos para ilustrar diversos textos impresos por la Secretaría General de esta institución interamericana, Arturo Jiménez Borja, de la Subdirección de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural, respondió de manera negativa a su requerimiento. Señaló que «en los archivos de este Consejo Nacional solamente contamos con una fototeca especializada que sirve para el desarrollo de sus propias actividades». Ver: Jiménez Borja, Arturo. «Oficio 78 dirigido a Gabriel Ospina», 4 de noviembre de 1970. En: CCP/INC-ACMC, caja 1029, documentos varios.

20 El Departamento de Folklore de la Casa de la Cultura del Perú fue establecido en enero de 1964, con la jefatura de Josafat Roel. Esta institución asumió las labores de la antigua Sección de Folklore y Artes Populares de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación Pública, que, entre otras funciones, tuvo la tarea de registro de los intérpretes de la música y danzas folclóricas andinas (Resolución Suprema 01753, 14 de agosto de 1949) y también debió establecer un registro de autores de música popular (Resolución Ministerial 8311, 4 de mayo de 1962). En un informe elevado al director de la Casa de la Cultura del Perú, febrero de 1969, Roel se lamentó que al momento de ocupar el cargo no recibió ninguna grabación fonográfica, ni archivo fotográfico, ni cintas magnetofónicas, ni fichas de datos de las instituciones antecesoras, «a excepción de algunos acetatos en muy mal estado de conservación no utilizables con fines artísticos». Lo que sí se indica es que, por gestiones del entonces director de la casa, José María Arguedas, se adquirieron dos grabadoras de corriente alterna, una grabadora portátil a pilas, una filmadora de 16 milímetros, una proyectora de películas y una cámara fotográfica. Ver: Roel, Josafat. «Informe 4-D.F. dirigido al director de la Casa de la Cultura del Perú», 25 de febrero de 1969. En: CCP/INC-ACMC, caja 1103, documentos varios. En un informe de las comisiones realizadas durante su desempeño como funcionario público, Guillén señala que, entre 1963 y 1967, realizó trabajos de filmación y capacitación para el Departamento de Folklore. Ver: Guillén, Abraham. Fichas de Empleados del MNCP, 1969 [manuscrito elaborado por el empleado]. En: MNCP-ACMC, caja 7, documentos varios. Las tareas encomendadas a Guillén para la Casa de la Cultura del Perú fueron tan continuas que, incluso, en una comunicación de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación dirigida al director de la Casa de la Cultura del Perú, se refiere al proyecto de resolución referido a la promoción de Abraham Guillén, a quien señala como miembro del Área de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural de esta institución. Ver: Dirección General de Cultura. «Oficio 1133-DG dirigido al director de la Casa de la Cultura», 19 de septiembre de 1969. En: CCP/INC-ACMC, caja 1104, documentos varios.

presidencia, en 1964, Belaunde Terry solicitó a la Casa de la Cultura del Perú elaborar una réplica que debía instalarse en uno de los jardines de Palacio de Gobierno. Para ello, se comisionó al artista Pedro Ccosi, jefe del Taller de Maquetas y Reproducciones Escultóricas del Museo Nacional de Antropología y Arqueología. En marzo de 1964, se autorizó a Ccosi la elaboración de esta obra, mientras se encargó a Guillén tomar las fotografías que servirían para el modelado de la escultura²¹.

Por último también integró el equipo enviado a registrar el festival artístico realizado en la ciudad de Puno con motivo de la festividad de la Virgen de la Candelaria, en febrero de 1967. Esta comisión, que respondía a la invitación que la Federación Folklórica Departamental de Puno había remitido a la Casa de la Cultura del Perú, fue integrada por Josafat Roel, Jaime Guardia y Ernesto More. Debía elaborar un filme de larga duración del concurso folclórico y las fiestas del carnaval, además de un registro fotográfico²².

LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DEL INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

Al margen de la colección fotográfica que creó y organizó como parte de sus funciones en el Museo Nacional y, más tarde, en el MNCP, así como los trabajos de registro e impresión realizados por encargo de la Casa de la Cultura del Perú y el Instituto Nacional de Cultura, Guillén acopió de manera particular una importante colección de negativos e impresiones que regularmente ofrecía a investigadores y editores deseosos de material gráfico referidos al patrimonio y la riqueza cultural. Estas fotografías, a su vez, habían generado el interés de instituciones académicas extranjeras, especialmente estadounidenses, por la cercanía que, a lo largo de su trayectoria profesional, nuestro artista había establecido con investigadores de este país. Al respecto, varios observadores señalaban el peligro que significaba el creciente atractivo que despertaba la obra del fotógrafo. El arquitecto José Correa, director técnico de Conservación del Patrimonio Monumental y Cultural, anotó:

Se tiene conocimiento de que en varias oportunidades universidades y centros de documentación extranjeros han iniciado intentos de adquirir este lote de negativos para sus archivos, ofertando sumas muy superiores a la mencionada [ofrecimiento del Instituto Nacional de Cultura], pero es deseo del Sr. Guillén que su archivo no salga del país y quede en manos de una institución nacional que ofrezca todas las garantías para su conservación²³.

Correa fundamentaba la compra del archivo Guillén por parte del Instituto Nacional de Cultura para el «Inventario del Patrimonio Monumental, Mueble e Inmueble de la Nación», que el Centro de Investigación y Restauración de Bienes Materiales (CIRBM) deseaba constituir. Según su informe, este plan partía de la necesidad de contar con un registro organizado del patrimonio monumental, para facilitar las tareas de conservación

21 Ver: Ccosi, Luis. «Informe 9-TMRE dirigido al director de la Casa de la Cultura del Perú», 21 de julio de 1966. En: CCP/INC-ACMC, caja 81, documentos diversos.

22 Ver: Silva Santisteban, Fernando. «Informe 9-D.F. dirigido a la Compañía Satco S. A.», 2 de febrero de 1967. Ver: CCP/INC-ACMC, caja 84, documentos diversos. Parte del registro fotográfico de esta comisión se encuentra en los fondos fotográficos del MNCP. Un dato anecdótico es que, originalmente, la comisión debió estar también integrada por el cineasta Claude Martin. Sin embargo, este había sido acusado de incumplimiento de contrato en una comisión anterior para otra dependencia del Estado, por lo que, a último momento, se decidió retirarlo del equipo enviado por la Casa de la Cultura del Perú a la ciudad de Puno. Así, toda la responsabilidad del registro, fotográfico y audiovisual de la fiesta de la Candelaria, recayó sobre Guillén.

23 Ver: Correa, José. «Informe 07-74-DTCCPM dirigidos a Martha Hildebrandt, directora del INC, sobre la adquisición del Archivo Fotográfico Guillén», 27 de junio de 1974. En: CCP/INC-ACMC, caja 1013, documentos varios.



Vista de una calle huamanguina en la que se aprecian dos pendones que señalan la presencia de chicherías. Fotografía de A. Guillén, Ayacucho, s/f, MNCP.

e investigación, y para generar un archivo central, con la información recabada por los programas que este centro desarrollaba en diversas regiones del país. Asimismo, indica la rentabilidad económica que este repositorio gráfico podría generar para la institución:

La posesión de este archivo por parte del INC, aparte de su importancia para las labores de investigación y conservación del Patrimonio, permitiría generar una apreciable fuente de recursos propios, ya que las copias de los negativos del archivo son muy solicitadas en el país y el extranjero para tesis, ilustraciones de libros y artículos y diversos trabajos de investigación, vendiéndose actualmente las copias en 18x24 cm. entre los 80 y 100 soles en el país, llegando en el extranjero hasta los 5 dólares. El CIRBM organizaría un servicio de reproducciones para el público e instituciones en general (ibidem).

La creación del Instituto Nacional de Cultura (INC) y el reordenamiento de las diferentes oficinas y centros de investigación en esta institución plantearon el desafío del ordenamiento y correcto procesamiento de la información documental y gráfica que las diferentes comisiones y departamentos generaban.

Así, en 1973 se decide la creación de un laboratorio fotográfico dentro del CIRBM, departamento cuya jefatura quedó encomendada al fotógrafo cusqueño Wilfredo Loayza, discípulo de Guillén, quien anteriormente se había desempeñado en el Departamento de Antropología y Arqueología de la UNMSM²⁴. Este laboratorio, además de contar con un pequeño *staff* de fotógrafos que serían comisionados para acompañar las visitas y el registro de piezas en diversas regiones del país, se encargó de distribuir los recursos

24 Para su funcionamiento, la dirección del CIRBM, solicitó la adquisición de equipos fotográficos que incluía cámaras fotográficas, lentes (angulares y objetivos), tubos de extensión, filtros UV, parasoles, cubetas plásticas, una secadora eléctrica, un reloj para uso de ampliadoras, un termómetro, lámparas, etcétera. Ver: CIRBM. «Memorándum 298-73-DCIRBM», 6 de julio de 1973. En: INC-ACMC, caja 1013, documentos varios. Loayza se desempeñó como jefe del Laboratorio de Fotografía del CIRBM de 1973 a 1982.

fotográficos (cámaras, rollos de películas) y realizar la tarea de impresión de los negativos que eran entregados por los técnicos y especialistas del instituto²⁵.

Con este objetivo, en junio de 1975, se reunieron los directores de los departamentos vinculados a la labor cultural del INC y, a fin de elaborar el proyecto, fue consultado Wilfredo Loayza, jefe del laboratorio fotográfico del centro. En las recomendaciones que esta reunión consultiva eleva a la Dirección Técnica de Conservación del Patrimonio Monumental y Cultural se anota el esfuerzo por incrementar los fondos de negativos fotográficos, así como la urgente y necesaria organización del archivo.

Las conclusiones de los jefes de departamento del CIRBM apuntan a la publicación de un «boletín de negativos importantes», selección de los clichés que iban a ser usados en las impresiones, así como la adopción de un protocolo de control de entrada y salida de negativos²⁶. Estas conclusiones evidencian el temor que despertaba el uso ineficiente de los materiales y la necesidad de generar sistemas de conservación adecuada de la documentación visual. Refleja también el interés de incrementar los archivos fotográficos a partir de la adquisición de colecciones particulares significativas. Para entonces, el INC había recibido la importante donación de la familia del fotógrafo Rómulo M. Sessarego, que dejó en legado a la institución un conjunto de álbumes de impresos, negativos y filmaciones referidos al patrimonio nacional²⁷.

Esta colección fue revisada por Gloria de los Santos, jefa del archivo fotográfico del CIRBM, en 1973. Unos años después, en 1976, señala De los Santos, ya se había elaborado un inventario de este legado. Este mismo año, se solicitó su transferencia a los fondos del CIRBM, bajo el interés de construir un gran archivo fotográfico del patrimonio monumental del país²⁸.

25 Esta oficina contó con la participación de los fotógrafos Luis Tamayoshi Herrera (nombrado por Resolución Directoral del 29 de agosto de 1973), Humberto Casanova Matías y, unos años más tarde, Carlos Guevara Rodríguez. En el presupuesto de gastos del taller fotográfico del CIRBM se incluían los costos de rollos fotográficos en diversos formatos, así como los insumos necesarios para la impresión de negativos. El jefe del laboratorio, asimismo, se encargaba de comisionar a los técnicos que debían acompañar las tareas de registro de las obras artísticas y arqueológicas pertenecientes a colecciones particulares que, según disposición legal, debían solicitar los propietarios. Estas fichas eran obligatorias en caso se deseara que alguna pieza saliera del país para una exposición. Por ejemplo, esta oficina se encargó del registro fotográfico de las piezas de oro de la colección Mujica Gallo, que, en varias ocasiones, fue expuesta en museos de Norteamérica, Europa y Medio Oriente, así como del registro de los materiales arqueológicos del Museo de Arte de Lima, en 1976.

26 Ver: Mendoza, Elena. «Memorándum 2-75-AB de la coordinadora de Archivos y Biblioteca de la Casa de la Cultura del Perú dirigido a José Correa», 3 de junio de 1975. En: CCP/INC-ACMC, caja 1013, documentos varios. En esta reunión participaron Ramiro Salas (jefe del Departamento de Restauración), José de Mesa (jefe del Proyecto PER39 Cusco), Fernando Saldías (Departamento de Conservación del Patrimonio Mueble), Hugo Ludeña (Departamento de Arqueología), Alejandro Alva (Departamento de Monumentos Histórico-Artísticos) y Rogger Ravines (Departamento de Investigación del Patrimonio Monumental).

27 La jefa del archivo fotográfico del CIRBM, Gloria de los Santos, indicó que la donación de la familia del fotógrafo Sessarego había pasado a la Oficina de Comunicación e Información del Ministerio de Educación. La colección comprendía cinco álbumes de fotos «Perú Norte-Centro-Sur», la mayor parte compuesta por imágenes de monumentos históricos, tres películas y seis cajas de negativos. Ver: «Informe 065-77-DMHA, Gloria de los Santos, jefa del archivo fotográfico al jefe del Departamento de Monumentos Histórico-Artísticos», 18 de mayo de 1977. En: CCP/INC-ACMC, caja 640, documentos varios.

28 Finalmente, el pedido es aceptado (Resolución Ministerial 128-78-ED, 27 de enero de 1978). Así, se resuelve la transferencia de una colección que, en total, contenía 1.975 fotografías. Anteriormente, en un informe de 1964, el jefe del Departamento de Publicaciones de la Casa de la Cultura del Perú, Francisco Izquierdo Ríos, señaló la existencia de ocho álbumes de fotografías de Sessarego (1, 2, 4, 5, 6, 7, 10, 11), adquiridos por la desaparecida Dirección de Cultura, Arqueología e Historia del Ministerio de Educación Pública y la propia Casa de la Cultura del Perú. Ver: Izquierdo Ríos, Francisco. «Memorándum 20, al director de la Casa de la Cultura», 27 de febrero de 1964. En: CCP/INC-ACMC, caja 15, documentos diversos.



Autoridades campesinas durante celebración religiosa en Oropesa, Cusco. Fotografía de A. Guillén, c. 1934. MNCP.

De igual modo, en mayo de 1973, el camarógrafo español Manuel Trullén, muy importante en la temprana historia de la producción filmica en el Perú, en la década de 1930, ofreció a la dirección del INC la venta de su material cinematográfico, fonográfico y fotográfico de carácter histórico. En la carta que redactó para hacer su ofrecimiento, Trullén señaló que era su deseo que estos importantes materiales pasaran a manos del Estado peruano. La dirección del INC encomendó a César de Ferrari, asesor de cine de la institución, analizar su pedido. De Ferrari elevó a la dirección un informe poco aliciente para esta adquisición. Señaló que algunas de las imágenes filmicas que se ofrecía ya habían sido exhibidas en la televisión nacional y que no eran de buena calidad²⁹.

Es este contexto, podemos entender la importancia que adquirió la colección particular de Guillén para los organismos de gestión cultural en el país. En una carta de febrero de 1974, dirigida a la directora del INC, Martha Hildebrandt, Guillén ofreció en venta la colección de fotografías que había construido en más de cuatro décadas de registro patrimonial y promoción cultural³⁰. El INC respondió positivamente a ese ofrecimiento y encomendó dos comisiones técnicas para evaluar el estado del archivo. En los informes respectivos, el primero, realizado por el arquitecto José de Mesa, y, el segundo, por Hugo Ludeña y Juanita Remolina, se resalta la vital importancia que tenía esta colección para la investigación y el estudio del patrimonio monumental y artístico del país.

El informe elevado a la Dirección del INC por Ludeña y Remolina, luego de la visita al domicilio del fotógrafo, señalaba que:

29 Inicialmente, Trullén había solicitado 80.000 soles por su colección. Finalmente, la compra no se realizó. Trullén falleció dos años después, en 1975. En la década siguiente, la colección Trullén se disgregó, una parte se conserva hoy en la Filmoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú y otra fue rematada en los mercados de viejo del Centro de Lima. Ver: De Ferrari, César. «Informe 19-CCTA/73 dirigido a la Dirección General del INC», 25 de mayo de 1973. En: CCP/INC-ACMC, caja 1043, documentos varios.

30 Ver: Guillén, Abraham. «Carta dirigida a la directora del Instituto Nacional de Cultura», 25 de febrero de 1974. En: CCP/INC-ACMC, caja 1013, documentos varios.



Iglesia y plaza de Huancavelica.
Fotografía de A. Guillén, s/f. MNAAHP.

[El] archivo fotográfico del señor Abraham Guillén consta de más de 10.000 negativos, la mayor parte de los mismos con una fotografía adjunta, ubicados en un mueble de madera con 20 gavetas. Existen negativos en vidrio, y la mayor parte en película. Se trata de fotografías tomadas aproximadamente a partir del año 1929 de casi todos los departamentos del Perú [...] el archivo está organizado teniendo en cuenta los criterios geográficos y temático, considerando los aspectos arqueológico, histórico y artístico. Se cuenta con fotografías de monumentos y objetos arqueológicos, casas coloniales, republicanas y objetos de arte. Entre los objetos de arte figuran pinturas, muebles y objetos procedentes de museo, colecciones particulares e iglesias.

Se ha revisado el material, habiéndose observado que se encuentra en óptimo estado de conservación y es opinión de los suscritos que conviene que el CIRBM adquiera este valioso archivo en virtud de su valor documental, y artístico e histórico³¹.

De igual modo, José de Mesa informaba a la directora del INC acerca de la importancia del archivo Guillén para la investigación artística y patrimonial en el país y señalaba la urgencia de esta adquisición. De Mesa indicó que el precio que Guillén pedía al Estado por su colección era más que aceptable, pues la colección podía fácilmente venderse en el extranjero por un precio dos o tres veces superior.

El archivo fotográfico de don Abraham Guillén constituye uno de los mejores repositorios de fotografía de arte, arqueología, arquitectura y etnología en el Perú. Iniciado alrededor de 1930, ha reunido invaluable material fotográfico de los sitios arqueológicos del Perú, desde la zona del norte, pasando por la del centro hasta el sur. El fotógrafo Guillén, con el Dr. Tello ha estado presente en gran parte de sus campañas de exploración arqueológica que son justamente célebres.

Aparte de esto, el archivo Guillén tiene fotografías de los monumentos principales de la etapa virreinal en todo el Perú. Muchas de las fotografías ya son históricas, puesto que algunos de los monumentos han desaparecido [...].

Para lograr una adecuada documentación sobre cualquiera de los puntos mencionados es necesario e ineludible requerir a las fotografías de Guillén.

De lo anterior se deduce la recomendación de que el estado peruano adquiera estas reproducciones fotográficas importantes y al mismo tiempo rinda el homenaje que merece don Abraham Guillén que ha destinado toda su vida a la recolección de este valioso material³².

El trámite para la adquisición, sin embargo, duró más de dos años. Luego de los informes técnicos y solicitudes del presupuesto para solventar este costo, debió esperarse algún tiempo para que la transferencia se realice. Esta aparente «inacción» del organismo cultural generó la alarma de intelectuales que temían que el proceso de compra se truncase y Guillén vendiese su colección a instituciones estadounidenses.

En un artículo del historiador Pablo Macera de inicios de 1976, titulado «Los archivos fotográficos del Perú», se llama la atención sobre la importancia de las colecciones de diversos fotógrafos nacionales para el estudio del patrimonio monumental e inmaterial y promueve su adquisición por parte de las instituciones culturales del Estado. Asimismo, comenta acerca de la importancia que tenía el archivo personal de Guillén que —según el historiador— corría el peligro de ser adquirido por una institución extranjera a causa de la desidia de los peruanos:

Ha ocurrido como ya vimos con las fotografías de Don Daniel Cisneros. Corremos el peligro que también suceda con el maravilloso archivo de Don Abraham. Se dice que el INC gestionó su compra hace algún tiempo por la mínima suma de S/. 500 000.00, pero nada ha formalizado debido a cuestiones de presupuesto. Entretanto, hay rumores que la Universidad de Harvard ofrece por esa misma colección cuatro veces más. Don Abraham Guillén no quiere que su trabajo salga del Perú. Pero ¿Tenemos derecho a mantenerlo en una espera indefinida? ¿Podemos con justicia prohibir la exportación de archivos fotográficos sin hacer nada para que el Estado o las instituciones públicas los adquieran? Nuestra despreocupación es tan grande que, para vergüenza de todos, ha sido una universidad norteamericana la que está proyectando un inventario de los archivos fotográficos peruanos [se refiere al proyecto de registro de la Universidad de Tulane]. Esta tarea que bien podría haber sido imaginada, todavía puede ser cumplida por esa manada de elefantes blancos en que se han convertido las muchísimas universidades, oficinas e instituciones culturales del país. No vaya a pasar que dentro de cinco años tengamos que viajar a Nueva York para mirar cómo era el Perú que estamos destruyendo (Macera 1976: 23-24).

Finalmente, en abril de 1976, Guillén entregó su colección al INC. Según el contrato de compra-venta, la transferencia incluía fotografías impresas, negativos y un mueble de madera de 20 gavetas. Se señala que el archivo pasaría al CIRBM, a la espera de acondicionarse un ambiente adecuado para su conservación. Mientras tanto, el archivo quedó bajo custodia del Departamento de Monumentos Históricos de este centro, que debía realizar

31 Ver: Remolina, Juanita y Hugo Ludeña. «Informe 042-74-DMA dirigido a Alberto Barreto, encargado de la Dirección del CIRBM», 7 de marzo de 1974. En: CCP/INC-ACMC, caja 1013, documentos varios.

32 De Mesa, José. «Informe n.º 02-74-ATP-PGR-39», 1 de marzo de 1974. En: CCP/INC-ACMC, caja 1013, documentos varios.

un inventario del mismo, tarea que fue encomendada a la jefa de la Oficina de Archivo y Biblioteca, Gloria de los Santos³³.

El contrato de compra-venta fue firmado por Guillén y por la directora del INC, Martha Hildebrandt, el 28 de noviembre de 1975. Se señala que el archivo se componía de diez mil negativos en blanco y negro con vistas del Perú, que comprendían temas de arqueología, época virreinal, etnología, paisajes, arquitectura y obras de arte. El valor del archivo fue de 499.000 soles en base a la oferta formulada por el fotógrafo. En la venta, Guillén renunciaba a cualquier derecho de regalías que se pudiera reclamar por el uso, difusión y reproducción que en el futuro pudiera realizar el INC. En la cláusula sexta del contrato, se estipula además que, a recomendación del propio Guillén, «por ningún motivo saldrán los negativos pertenecientes al archivo Guillén del local del centro de Investigación y Restauración de Bienes Monumentales para prever cualquier desmembramiento del mencionado archivo»³⁴.

A inicios de 1976, la colección Guillén fue depositada en el archivo del CIRBM, que tenía sus oficinas en el jirón Áncash 769, en el Cercado de Lima³⁵. Más adelante, fue transferida al local del INC en el Museo de la Nación de la avenida Javier Prado, donde permaneció durante varios años. Ahí fue consultada para diversas iniciativas de publicación y exposición. A fines de la década de 2000, durante la gestión de la Cecilia Bákula en la dirección del INC, se decidió su transferencia a la biblioteca y archivo del MNAHP, en Pueblo Libre³⁶. Según la guía elaborada por el archivo del museo, la colección Guillén contenía 12.644 fotografías impresas en papel, en diferentes formatos; 11.740 negativos en gelatina y 683 negativos en vidrio³⁷.

33 Ver: Centro de Investigación y Restauración de Bienes Monumentales. «Acta de recepción del Archivo Fotográfico del Señor Abraham Guillén Melgar», 30 de abril de 1976. En: CCP/INC-ACMC, caja 1013, documentos varios. Al ofrecer su archivo personal, la colección no contaba con un inventario. En la carta que dirige a la directora del INC, Guillén se ofrece a realizar esta tarea acompañado de los técnicos del instituto. Probablemente, para dedicarse a esta labor, el director técnico de conservación, José Correa, planteó a la oficina de asesoría legal de la DTCPMC la posibilidad de recontratación o nombramiento de Guillén (quien ya recibía una jubilación del Estado), al amparo del Decreto Legislativo 21248, que permitía la reincorporación de personal en retiro, propuesta que finalmente fue desestimada. Ver: Correa, José, «Informe 026-75-AL/DTCPMC de la Dirección Técnica de Conservación a Argira Imaña, Asesora Legal de la DTCPMC», 3 de octubre de 1975. En: CCP/INC-ACMC, caja 1013, documentos varios. Aun así, en 1975 Guillén siguió con algunos trabajos que fueron remunerados por el INC, mediante órdenes de servicio. Ver: Oficina Central de Administración del INC. «Comprobante de pago a nombre de Abraham Guillén por servicios de ampliación de seis fotografías de 15 x 25 centímetros, en conformidad a la hoja de servicio 400», 1 de septiembre de 1975. En: CCP/INC-ACMC, caja 642, documentos varios.

34 Ver: «Contrato de compra-venta del archivo fotográfico Guillén al Instituto Nacional de Cultura», 28 de noviembre de 1975. En: CCP/INC-ACMC, caja 1013, documentos varios.

35 Y, luego de su catalogación, fue puesta al servicio de diversas instituciones interesadas en la publicación y divulgación de materiales visuales. Así, por ejemplo, en octubre de 1979 el director general de Turismo del Ministerio de Industria, Comercio, Turismo e Integración, Ernesto Paredes, solicita al INC el acceso a los materiales de la colección Guillén para una exposición. En la respuesta de la Dirección de Conservación del Patrimonio Monumental y Cultural se señala que estos materiales están a disposición y que los trabajos de reproducción debían realizarse por el personal del laboratorio del instituto. Ver: Kauffmann Doig, Federico. «Oficio 506-DTCPMC dirigido a Ernesto Paredes», 30 de octubre de 1979. En: CCP/INC-ACMC, caja 649, documentos varios. En la década siguiente, el manejo de la colección Guillén y la colección fotográfica del CIRBM pasó a responsabilidad de la Dirección General de Patrimonio Cultural Monumental de la Nación, que, a su vez, publicó un boletín ilustrado referido a las actividades de la institución.

36 Wilfredo Loayza. Entrevista personal, 21 de febrero de 2018.

37 La transferencia al museo se realizó con toda la colección, incluido el mueble de madera de 20 gavetas donde se organizaron las imágenes. El museo elaboró una guía de las imágenes del archivo, basada en los cajones del armario en el que acopian las fotografías. En el catálogo se anota la existencia en 17 cajones, aun cuando las imágenes están contenidas en 20. Asimismo, durante la transferencia de la colección particular del fotógrafo al INC, en 1976, los funcionarios del CIRBM, junto con Guillén, elaboraron una guía descriptiva de las series temáticas que integraban este fondo.



Abraham Guillén y el equipo del Proyecto Chavín. Chavín de Huántar. Fotografía de A. Guillén, 1966. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

Por otro lado, a lo largo de su actividad, Guillén fue enviado por el museo a participar de diversas comisiones para otras direcciones u organismos culturales que terminaron conservando sus fotografías. Por ejemplo, el fondo fotográfico de la Dirección de Patrimonio Histórico Inmueble se constituyó en la década de 2000 por gestiones del fotógrafo Wilfredo Loayza, con materiales procedentes de diferentes oficinas del INC (como el CIRBM) y el legado del antiguo Consejo de Conservación y Restauración de Monumentos, que contenía fotografías de carácter arquitectónico, virreinal y republicano³⁸. Del mismo modo, los archivos de la antigua sede del INC del Cusco (hoy Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco) cuentan en sus expedientes copias de fotografías de Guillén, referidas a la monumentalidad urbana y arqueológica de la Ciudad Imperial, materiales hoy en proceso de registro y catalogación³⁹.

Según Abbye A. Gorin, a mediados de la década de 1980, la colección fotográfica del MNCP integraba aproximadamente trece mil ejemplares, entre negativos (en vidrio y en gelatina) e impresos, la mayoría reseñada por el propio fotógrafo, como parte de sus funciones como catalogador⁴⁰. Gran parte de las piezas de esta colección se refiere a los diferentes trabajos de Guillén, aunque se acopian también fotografías tomadas por otros técnicos e investigadores del museo y algunos clichés que corresponden a fotógrafos profesionales independientes.

38 Esta colección incluye copias impresas en diversos tamaños, firmadas por diferentes fotógrafos profesionales contratados y funcionarios de la Casa de la Cultura del Perú, luego del INC, como José L. Avilés (foto Avilés), Manuel González Salazar, Emilio Harth-Terré, Teófilo Salazar y Alejandro Alva. También comprende una serie de fichas fotográficas de Guillén, en un formato similar a los que contienen el MNAHP y el MNCP. Si bien, la mayor parte de las fotografías de Guillén corresponden a monumentos y piezas de arte virreinal, la colección incluye también piezas de carácter folclórico y etnográfico. Ver: Archivo de la Dirección de Patrimonio Histórico Inmueble del Ministerio de Cultura.

39 Información proporcionada por el historiador Santiago Loayza (conversación personal, 2 de noviembre de 2019). Según Guillén en una nota autobiográfica, al crearse el Museo Arqueológico del Cusco, en 1934, la comisión dirigida por Valcárcel dejó a esta institución un juego de imágenes producidas durante los trabajos en la ciudad y sus alrededores (Guillén s/f).

40 Ver: Gorin s/f. Abbye A. Gorin realizó sus investigaciones que originaron una tesis de *master* a inicios de la década de 1980.



Abraham Guillén en una salida de caza en grupo. Cumbemayo, Cajamarca. Fotografía de A. Guillén, 1944. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

Fuera de los repositorios nacionales, en Estados Unidos existen instituciones académicas que acopian una parte de la obra del fotógrafo cusqueño. Es el caso de la Biblioteca Latinoamericana de la Universidad de Tulane (New Orleans), que, desde 1976, desarrolló un importante proyecto de registro visual de los diferentes países de América Latina y el Caribe (Tulane Latin American Photographic Archive, Tulapa). En la entrevista que Abbye A. Gorin realizó en 1983 a Thomas Neihaus, antiguo director de esta biblioteca, este le señaló que viajó a Lima en 1978 a fin de adquirir la colección Guillén para su institución. Cuando se reunió con el fotógrafo, sin embargo, se enteró de que este ya había transferido su colección de negativos al INC. Aun así, Guillén todavía conservaba alrededor de 850 fotografías impresas que, en opinión de Neihaus, más que obras de arte parecían pruebas que el fotógrafo había realizado como parte de su trabajo de impresión. Esta serie fue adquirida y hoy compone la Colección Abraham Guillén de Tulapa⁴¹.

Por su parte, la biblioteca de la Universidad de Yale posee la Colección Kubler, que incluye las fotografías que Guillén realizó para la comisión de la Unesco en el Cusco, de junio a agosto de 1951⁴². En la entrevista realizada por Gorin a George Kubler, en mayo

41 Ver: Gorin, Abbye A. «Grabación de la entrevista a Thomas Neihaus. Biblioteca de Tulane», 18 de febrero de 1983. Abbye A. Gorin Architectural Collection (1940-2006). En: Virginia Polytechnic Institute and State University Special Collections.

42 Ver: The Art and Architecture Library, Slide and Photography Collection, de la Universidad de Yale. Antes de ser integrado a la comisión de la Unesco, Guillén participó de dos misiones al Cusco para medir los daños del terremoto de 1950. La primera, a mediados de junio de 1950, una comisión dirigida por Valcárcel y encomendada directamente por el gobierno. Y, la segunda, en octubre de este año, dirigida por Julius Klein, de la misión estadounidense que asesoró en temas económicos al presidente Manuel A. Odría (Guillén fue llamado a participar de esta iniciativa por intermedio de Albert Giesecke, entonces agregado cultural de la embajada estadounidense en el país). Ver: Archivo del Instituto Riva-Agüero (PUCP), Colección Giesecke, documentos varios, 1950 [información proporcionada por el historiador Raúl Asensio. Correo electrónico, 3 de febrero de 2020]. Estas fotografías se encuentran hoy en los fondos del MNCP y del MNAHP. Asimismo, existe una serie fotográfica con imágenes de Guillén sobre los daños del terremoto, copiada en la biblioteca de la Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco [información proporcionada por el historiador Edgard Villafuerte. Conversación personal, 1 de octubre de 2019].

de 1983, el académico señala algunos interesantes datos acerca de la producción de este registro visual, el equipo técnico que participó de la comisión de la Unesco, el pago que recibió Guillén por esta labor y los contactos familiares y profesionales que el fotógrafo tenía en la Ciudad Imperial y que facilitaron el desarrollo de su comisión⁴³.

Asimismo, los descendientes de Guillén en el Cusco poseen una importante colección que perteneció al fotógrafo, entre negativos e impresiones. Algunas imágenes se vinculan a sus trabajos como especialista del Museo Nacional y comisiones para la Casa de la Cultura del Perú. Hay que indicar que gran parte de este archivo se compone de clichés inéditos de carácter personal. Esta colección particular, de aproximadamente 1.500 fotografías⁴⁴, fue recogida por la familia en una vieja maleta al momento de su muerte, en la ciudad de Lima, a inicios de 1985. Una parte de estas fotografías, vinculadas a su función en los museos nacionales, se conserva en las cajas que originalmente contenían el papel de impresión (por ejemplo, Kodak, AGFA), organizadas temáticamente y con una etiqueta redactada por el artista. La mayor parte contiene motivos arqueológicos. En casi todos los casos, estos corresponden a las series que se acopian en los repositorios de los museos nacionales. Se destacan también diapositivas en color, formato poco usual en la producción de Guillén, desde la década de 1960, y una importante colección de fotografías personales inéditas, que describen sus vínculos familiares y redes de amistades y colegas tanto en el Cusco como en Lima⁴⁵.

Por último, una serie de colecciones particulares tienen también copias de los trabajos del artista. En su tiempo, estas imágenes fueron ofrecidas como obsequio a amigos, académicos y a editores para integrar exposiciones y publicaciones de carácter artístico, patrimonial y turístico⁴⁶.

43 Ver: Gorin, Abbye A. «Grabación de la entrevista a George Kubler. Universidad de Yale», 17 de mayo de 1983. Biblioteca de Tulane, 18 de febrero de 1983. Abbye A. Gorin Architectural Collection (1940-2006). En: Virginia Polytechnic Institute and State University Special Collections.

44 Es importante señalar que, desde su incorporación al Museo Nacional, la dirección le permitió a Guillén seguir con la producción de copias de sus negativos en su propio taller, establecido en su domicilio, que, por cierto, quedaba a unas pocas cuadras del museo. Esto explica la existencia de un importante contenido visual en una colección personal que, además de tener imágenes particulares y de la vida privada del fotógrafo, incluye fotografías vinculadas a la labor en los museos nacionales.

45 Una primera catalogación de este material fotográfico fue elaborada por el Instituto de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas, en el Cusco, como parte de su proyecto de memoria visual Fototeca Andina, a inicios de la década de 1990. En el documento remitido a los descendientes de Guillén, se señala la revisión de 1.368 piezas, que incluían diversos formatos: placas de vidrio, negativos flexibles en blanco y negro, y color, y diapositivas en color. Además, se comenta el interés del instituto de organizar, junto con la familia, una exposición fotográfica en reconocimiento de la obra del artista, iniciativa que, sin embargo, no se concretizó. Ver: Fuertes, Aurelia. «Carta de la jefatura de la Fototeca Andina a Teresa Orihuela», Cusco, 28 de abril de 1994. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

46 Así, la colección fotográfica del Centro Luis E. Valcárcel, con aproximadamente diez mil fotografías, gran parte de ellas de autoría de Guillén (hasta hace algunos años, en resguardo en los repositorios del Ministerio de Cultura) o la colección de José Matos Mar y Rosalía Ávalos, en propiedad de sus descendientes. Asimismo, es el caso de la colección fotográfica del arquitecto Juan Günther, que incluía algunas fotografías de registro de piezas arqueológicas, tomadas por Guillén, en la década de 1950. Tras la muerte de Günther, en el 2012, esta colección fue puesta en venta por sus familiares. Así, los clichés fotográficos, gran parte de ellos referidos al patrimonio histórico y cultural del país, fueron rematados en los mercados de viejo de Lima. También se debe anotar la existencia de clichés de autoría de Guillén en la colección Juan Mejía Baca de la Biblioteca Nacional del Perú y en la colección del arquitecto Emilio Hart-Terré, en la Universidad de Tulane.

EL REGISTRO ETNOGRÁFICO DEL MUSEO NACIONAL DE LA CULTURA PERUANA

Guillén no solo fue bueno en su oficio de fotógrafo, sino que también era conocedor del arte y arquitectura peruana. Conocía la geografía peruana y los centros de la cultura indígena contemporánea. Guillén no estuvo motivado por el dinero y las posesiones materiales. Su estimación provenía de los entusiastas científicos a los que servía y de su sed de aventura y descubrimiento.

Gorin s/f.

Como parte de sus funciones en el Museo Nacional y, luego, en el MNCP, Guillén desarrolló su propio sistema de catalogación de imágenes. Para esto, tomó en cuenta aspectos como la temática (arquitectónica, arqueológica o etnográfica) y la ubicación geográfica. En sus registros no siempre se señala la fecha en que se tomaron las fotografías. Los cambios en la dirección del museo, los usos diversos que se dio a sus fotografías, desde el momento de su retiro en 1973, así como el hecho de que el cargo de fotógrafo-catalogador no volvió a ser asumido por ningún otro especialista del museo explica la pérdida de su sistema de ordenamiento original. En las series que actualmente tenemos en la colección fotográfica del MNCP se acopian materiales recogidos por Guillén en diferentes regiones del país y los trabajos de registro de colecciones, públicas y particulares, desde 1933 hasta fines de la década de 1960⁴⁷.

La colección fotográfica del museo incluye negativos en placas de vidrio y en material flexible, así como copias impresas en papel. Los negativos en blanco y negro presentan diversos formatos: 6 x 6, 6 x 9, 9 x 12 y 18 x 24 centímetros. También se acopian diapositivas en color, que corresponden a sus trabajos de la década de 1960 y una serie de placas sobre los trabajos arqueológicos en el Cusco preparada para su proyección en una «linterna mágica», que corresponde a la década de 1930.

En el Inventario de Biblioteca y Archivos del MNCP, de 2003, se anota que la colección fotográfica consiste en un fichero de madera (n.º 74644390013), integrado por 20 casillas que contienen 3.458 fotografías impresas con sus respectivos negativos; 1.402 negativos sin copia impresa; 1.081 fotografías sin negativos; 65 diapositivas y 14 fotografías en color. Asimismo, se anota la existencia de una caja de madera (n.º 74644390011), la cual contiene las fotografías ampliadas por el propio Guillén, en total 830 piezas. También señala una tercera caja (n.º 744644390012), esta sin título, con fotografías en blanco y negro, sobre arte popular, arqueología, etnografía, museos, divididas por temas, en total 1.392. Por último, un archivador de metal con cuatro cajones (n.º 746403890115), que contiene fotografías de Guillén: 32 fotos en color con sus negativos, 176 fotos en blanco y negro y 6 fotos en blanco y negro⁴⁸.

En la actualidad, las fotografías se encuentran acopiadas en un mueble con cajones, gaveta que inicialmente permitió a Guillén realizar sus tareas de catalogación y organización de las imágenes. Todavía hoy se reconocen las etiquetas que el fotógrafo elaboró para clasificar sus materiales, sistema que, con el tiempo y diversas gestiones del museo —desplazamientos, préstamos, usos en exposiciones y publicaciones varias—, ha perdido

47 Fuera de sus trabajos con motivos arqueológicos, etnográficos y folclóricos, Guillén fue también encomendado a realizar series de fotos de las pinturas de época republicana y colonial, así como reproducciones de documentos y grabados para proyectos editoriales diversos.

48 Ver: «Inventario de Biblioteca y Archivos del Museo Nacional de la Cultura Peruana» (1993). En: MNCP.



Músicos andinos en una fiesta religiosa. Fotografía atribuida a A. Guillén, s/f. MNCP.

funcionalidad. Así, solo se han podido hallar algunas de las etiquetas que, originalmente utilizó para dividir los materiales a partir de ejes temáticos. En algunos casos, las series corresponden a la selección realizada para la ejecución de proyectos de exposición del museo (por ejemplo, textilera, cerámicas o mates). El esfuerzo por generar una sistematización de la inmensa documentación fotográfica del museo es una tarea que se debe reconocer a Guillén⁴⁹. Al retirarse del servicio activo, dejó una guía que debía permitir a los especialistas del museo el trabajo con los fondos fotográficos⁵⁰.

El ordenamiento realizado por Guillén incluye fotografías de objetos del MNCP, así como fotografías de piezas de colecciones privadas, que eran parte de las exposiciones o que eran incluidas en los catálogos del propio museo. Es el caso de las imágenes de las colecciones de Alicia Bustamante, Emilio Mendizábal y Raúl de los Ríos. La clasificación de ítems evidencia también las lecturas que, en la época, se tenía acerca de lo que era el arte popular y la manera de organizar este cúmulo de piezas en las colecciones⁵¹.

49 Al igual que los materiales sobre Vicos que se acopian en el MNAHP, la colección Guillén del MNCP fue catalogada por el propio fotógrafo. En este caso, estableció una serie de entradas para dividir y organizar las imágenes: cultivo (cultivo de maíz, cultivo de quinua, cultivo de trigo, cultivo de papas), paisajes y panorámicas, paisaje rural, fiesta religiosa (Virgen de las Mercedes), objetos y actividades, marca del ganado, servicios educativos, arado, reuniones comunales, servicios de sanidad, pobladores, exteriores de viviendas, confección de adobes, tala de eucaliptos, ritos funerarios, pastores, bandas de música, antropólogos en trabajo de campo, *movilizables*, interior de las viviendas, objetos coloniales, pobladores de Chancas, de Carhuaz, etcétera. En: FBEHA/MNAHP.

50 Este documento, que indicaba el estado del archivo fotográfico del museo al momento del pase al retiro de Guillén, está hoy extraviado. Más adelante, en la década de 1990, se puso en marcha una iniciativa de catalogación digital de la fototeca del museo. Proceso que, sin embargo, quedó inconcluso. En: MNCP-ACMC, caja 1, documentos varios.

51 El cajón 5, etiquetado como «Arte popular y folklore», presenta las siguientes series: I) Colecciones particulares-cerámica, II) Cestas-fibras, III) Cruces, IV) Imaginería colonial, V) Indumentaria, VI) Instrumentos musicales, VII) Máscaras, VIII) Mates, IX) Arte popular-objetos varios, X) Piedra de Huamanga, XI) Platería, XII) Retablos, XIII) Trajes peruanos (colección Rosa Alarco), XIV) Tejidos, XV) Colección De los Ríos.



Alfareros costeños transportando sus productos, probablemente a una feria o mercado. Chicama, La Libertad. Fotografía atribuida a A. Guillén, década de 1940. MNCP.



Luis E. Valcárcel, Emilio Harth-Terré, Sophy Schofield, Alejandro Gonzáles «Apu-Rimak» y Abraham Guillén, en Cusco. Fotografía de A. Guillén, c. 1934. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

En la colección fotográfica del museo se conservan piezas que corresponden a la autoría de otros fotógrafos, algunos profesionales y otros técnicos de los museos que emplearon los equipos de la institución. Se entiende que algunos investigadores hayan destacado tempranamente el valor de estas fotografías y postales comerciales a fin de enriquecer los fondos del Museo Nacional, lo que explica su incorporación a la colección fotográfica, como la serie de la danza cusqueña del *qollacha*, de autoría anónima, fechada a inicios del siglo XX; los clichés de Sacsayhuamán elaborados por el reconocido fotógrafo arequipeño Max T. Vargas, tomados en 1897, los internegativos en vidrio, elaborados a partir de las fotografías amazónicas de Walter Runcie, de la década de 1920 y otras fotografías de la arquitectura cusqueña, tomadas por fotógrafos desconocidos, a inicios del siglo XX⁵².

Una parte del archivo fotográfico del museo está compuesto por materiales visuales elaborados luego del retiro de Guillén de la función pública, por técnicos del museo que describen las diversas actividades de la institución: exposiciones, publicaciones, concursos, préstamos de piezas, etcétera. Asimismo, en las series fotográficas aparecen las firmas de algunos especialistas, quienes integraron comisiones etnográficas y debieron

52 Es el caso del grupo de clichés de Max T. Vargas, tomados en 1897, con imágenes de Sacsayhuamán, muy conocidas y que tuvieron una alta circulación, tanto en formato impreso en albúmina como en edición de tarjetas postales, a inicios del siglo XX (por ejemplo, «Asiento del inca» y «Rodadero»). Es interesante pensar en que este registro visual temprano acerca de la monumentalidad cusqueña haya tenido también un impacto en la producción fotográfica del museo y, por tanto, la posibilidad de incorporar a Guillén en la tradición iconográfica cusqueña de la primera mitad del siglo XX. Del mismo modo, la revisión de los negativos en placa de vidrio en los fondos del museo permite ubicar algunas imágenes que corresponden a la producción de especialistas como Walter Runcie, quien en la década de 1920 hizo una importante serie fotográfica de la Amazonia peruana. Asimismo, Guillén incorporó en su registro visual algunos «internegativos» a partir de los clichés tomados de otros fotógrafos cusqueños, durante la segunda mitad de la década de 1920. Es el caso de un negativo de una celebración del Corpus Christi en la Ciudad Imperial de inicios del siglo XX, de autoría anónima, y una imagen del yacimiento arqueológico de Watoqto (Paucartambo), cuyo negativo elaborado por Guillén, al igual que en el caso anterior, aparece en la colección fotográfica del museo, aunque, previamente, ya había sido publicada en la *Guía histórico-artística del Cusco* (1925), de Uriel García y Alberto Giesecke.

interesarse en los procesos fotográficos. Es el caso de los 200 clichés que Pierre Verger entregó al Instituto de Estudios Etnológicos; de la serie firmada J. M. A. [José María Arguedas], de mediados de la década de 1950, en el valle del Mantaro, y la serie de diapositivas en color, firmada por Pedro Ponce, sobre las festividades en Ocongata, Cusco, a fines de la década de 1960⁵³.

La vocación del museo por fortalecer relaciones con otras instituciones hizo que, en muchos casos, Guillén se integrara a equipos de investigación externos. Así, parte de sus recorridos al norte peruano estuvieron vinculados al desarrollo de trabajos arqueológicos y antropología aplicada organizados por instituciones académicas estadounidenses. En la década de 1940, Guillén estableció relaciones con los investigadores del Proyecto Virú, lo que le permitió generar un importante registro de la vida de las localidades costeñas: desde la caza de cañares, hasta la construcción de embarcaciones de totora por los pescadores de Huanchaco. Es a partir de esta vinculación que, en 1947, asistió a la fiesta de la Virgen de la Puerta, de la cual nos ha dejado un importante registro.

A partir de su cercanía a los académicos estadounidenses, que se vinculaban a Valcárcel y al Instituto de Estudios Etnológicos, Guillén se incorporó a una de las iniciativas más importantes de las ciencias sociales de mediados del siglo XX, el Proyecto Vicos (Perú-Cornell). Desde 1948, fue parte del primer grupo de exploración que, dirigido por Allan R. Holmberg e integrado por estudiantes de etnología sanmarquinos, realiza un recorrido a la sierra ancashina para definir el lugar donde desarrollarán sus actividades. Finalmente, se seleccionó la comunidad campesina de Vicos, en la provincia de Carhuaz. A partir de entonces, realizó varios viajes a este proyecto y otras localidades de la región. Así, dejó un extraordinario testimonio de la vida de estas poblaciones, fiestas religiosas,

53 Existen, por último, piezas de carácter etnográfico y folclórico de otras regiones latinoamericanas (clichés y postales ilustradas de Honduras, Chile y Panamá), que debieron ingresar a los fondos del museo como parte de las políticas de intercambio interinstitucional.

vida cotidiana y el trabajo en el campo. Por supuesto, sus fotografías sirvieron también para legitimar ante la opinión pública el proyecto científico de antropología aplicada que debía transformar la vida del campesino peruano en favor del desarrollo y la modernidad, a través de sistemas de sanidad, escuelas, modernas técnicas agrícolas, etcétera.

Por diferentes motivos, el departamento del Cusco es uno de los escenarios culturales más profusamente retratados por el lente de Guillén y presente en los fondos de los museos nacionales. Desde su incorporación al equipo del Museo Nacional, Guillén realizó numerosas visitas y recorridos por la ciudad y sus alrededores. Al principio, acompañó las tareas de revaloración del patrimonio arqueológico y monumental del departamento. Más adelante, participó en las tareas de salvaguardia arquitectónica y descripción etnográfica. Este último tema, poco significativo en los primeros años de actividad del fotógrafo, resaltarán a partir de la creación del MNCP, a mediados de la década de 1940⁵⁴. Así, tenemos imágenes de la fiesta del Corpus Christi, las celebraciones religiosas en Ocongate, los mercados y la indumentaria de la población campesina de Pisac, Urubamba, Yucay, Ollantaytambo, etcétera (escenario cultural que, en 1942 y 1943, había sido también profusamente registrado por el lente de Pierre Verger a solicitud del Museo Nacional).

Los testimonios que ofrecen las imágenes trascienden el estricto interés patrimonial. Son ricos documentos que describen, en términos amplios, el escenario en que se desarrolla la gestión cultural. Así, las series fotográficas tomadas durante las comisiones científicas incluyen vistas del paisaje natural y vida social local. El afán por generar fotografías de carácter social y paisajístico durante las comisiones técnicas, responde al interés de las publicaciones ilustradas y culturales de la época, que exigían contextualizar el trabajo de campo con imágenes más generales de los escenarios descritos, lo que incidía en la producción de fotografías de carácter documental. Tal es el caso de las imágenes que ilustran los artículos y las portadas de revistas nacionales como *Cultura* y *Pueblo* (publicada por la Casa de la Cultura del Perú), *Fanal* o *Copé*, de la década de 1950 a la de 1970. En 1934, el antropólogo estadounidense Philip A. Means reclamaba a Valcárcel que acompañara las fotos de los trabajos arqueológicos en el Cusco con otras de indígenas en primer plano «de lo que aquí se llama de interés humano», a fin de incluirlos en sus artículos para las revistas ilustradas norteamericanas⁵⁵.

A lo largo de su carrera en los museos nacionales, Abraham Guillén participó en numerosas comisiones técnicas y académicas por diversas regiones del país. Es a partir de sus fotografías que se constituyó el más importante registro visual del patrimonio cultural del siglo XX. La obra de Guillén es, en este sentido, el elemento central de una temprana producción gráfica construida por las instituciones culturales nacionales que tenía por

54 Según las fechas que anota en las imágenes, Guillén realizó numerosos viajes al Cusco, fuera de su participación en la Comisión Valcárcel de «redescubrimiento» de Sacsayhuamán (1933-1935). Así, fotografió monumentos arqueológicos del departamento y, en menor medida, la vida social, en 1948 y 1949. Capturó, en junio y octubre de 1950, imágenes de las consecuencias del terremoto de mayo de ese año y, al año siguiente, como parte de la comisión encomendada por la Unesco para la reconstrucción de la ciudad. Luego, continuó sus visitas en octubre de 1955 y 1956, para fotografiar fachadas y trabajos de refacción de las iglesias. El sistema de catalogación realizado por el propio fotógrafo expresa el especial interés que presentaba esta región del país en su colección. Así, en los cajones etiquetados como «Cuzco» (Colección fotográfica del MNCP; Colección Guillén del MNAHP), se incluye diversas imágenes de la arquitectura de la ciudad (Palacio del Almirante, Triunfo y Jesús María, Casa Garcilaso, Casa de los Cuatro Bustos-San Agustín, iglesia de La Compañía, Instituto Arqueológico del Cusco; templos y recintos religiosos (Santo Domingo, San Sebastián, San Pedro, La Merced, la Catedral, Belén) o provincias (Ocongate, San Cristóbal y Santiago) y algunas ordenadas por motivos (balcones, objetos coloniales, patios, portadas, templos, calles, etcétera).

55 Ver: Means, P. «Carta a Luis E. Valcárcel». 14 de septiembre de 1934. En: Centro Luis E. Valcárcel.



Arqueólogos Luis Lumbreras, Víctor Pasapera y Félix Caycho, en Conococha, Áncash. Fotografía de A. Guillén, 1966. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

objeto el inventariado y la divulgación del patrimonio a través de diferentes estrategias de propaganda.

La colección fotográfica del MNCP, que heredó del departamento fotográfico constituido en el Museo Nacional desde 1932, representa el más significativo repositorio visual de la cultura peruana. Muchos de los clichés y las reproducciones que aquí se contienen fueron introducidos en publicaciones y exposiciones que permitieron proyectar el discurso patrimonial más allá del ámbito académico, hacia un público amplio y a escala nacional.

En este sentido, el proceso del reconocimiento de las prácticas, saberes y materialidades del poblador peruano por parte de nuestras instituciones culturales se fue también plasmando en las imágenes que constituyen esta colección. Además de las fotografías producidas por sus técnicos y especialistas, los museos integraron imágenes comerciales referidas a la «cultura viva» del poblador peruano. Sin embargo, fue menester de los gestores e instituciones culturales superar la mirada exotizante y folclorista a través de la cual los empresarios-fotógrafos describieron el mundo popular para responder al consumo y los imaginarios trasatlánticos sobre el Perú. Y, en este ejercicio, introducir las dentro de una narrativa que terminó por reafirmar, a través de la puesta en valor de los saberes, universos festivos y prácticas tradicionales, el sentimiento de identidad de todos los peruanos. Más adelante, incluso, algunas de estas imágenes serían introducidas dentro de la reflexión académica surgida en relación al destino de la población indígena y la problemática agraria en el Perú de la segunda mitad del siglo XX.

DOSSIER

CULTURA VIVA



Familia de ceramistas y sus trabajos en el frontis de su casa. Carhuaz, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, década de 1950. MNAAHP.

Todas estas imágenes, reproducidas de los negativos que se resguardan en los repositorios de los museos nacionales (MNCP y MNAAHP) corresponden a la obra fotográfica de Abraham Guillén, tomadas en comisiones que recorrieron diversas regiones del país, entre las décadas de 1930 y 1960.



Elaboración de un tejido en telar a pedales en un taller artesanal. Marcará, Carhuaz, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, década de 1950. MNAHP.



José Baltazar Mayuhuay en su taller de textilería artesanal. Comunidad de Vicos, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, década de 1950. MNAHP.



Familia trabajando el hilado de la lana. Comunidad de Vicos, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, 1953. MNAAHP.



Escena familiar de tejido e hilado tradicional. Comunidad de Vicos, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, septiembre de 1955. MNAAHP.



Agrupación musical infantil toca *tinyas* (tambores pequeños) y *chiscas* (flautas). Recuay según anotación del fotógrafo, aunque debe tratarse de la comunidad de Vicos, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, década de 1950. MNAHP



Niña lleva mates de chicha durante la fiesta de la Virgen de las Mercedes. Comunidad de Vicos, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, 1955. MNAHP.



Celebración campesina a la Virgen de las Mercedes. Comunidad de Vicos, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, 1955. MNAAHP.



Feligreses durante la celebración de la Virgen de las Mercedes. Comunidad de Vicos, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, 1955. MNAAHP.



Mujer campesina. Marcará, Carhuaz, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, década de 1950. MNAAHP.



Músicos tradicionales en la fiesta de la Virgen de las Mercedes. Comunidad de Vicos, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, 1955. MNAAHP.



Campesina con hojas en el rostro para combatir el dolor de ojos. Comunidad de Vicos, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, década de 1950. MNAAHP.



Niños en la casa del mayordomo de la fiesta de la Virgen de las Mercedes. Recuay según anotación del fotógrafo, aunque debe tratarse de la comunidad de Vicos, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, 1955. MNAAHP.



Niña campesina con traje y sombrero tradicional. Comunidad de Vicos, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, década de 1950. MNAHP.



Fausto Sánchez, joven comunero vicosino. Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, 1953. MNAHP.



Joven campesino con un mate con cal para el uso tradicional de la hoja de coca. Comunidad de Vicos, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, 1955. MNAAHP.



Alejo Valerio, vendedor de raspadillas. Comunidad de Vicos, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, 1953. MNAAHP.



Familia León: Evarista, Celso y su pequeño hijo. Celso León Herrera fue representante de los colonos de la hacienda Vicos en el proceso de compra de las tierras, finalizado en 1962. Comunidad de Vicos, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, septiembre de 1955. MNAHP.



Cultivo de altura, proceso de tapado de semillas de papas. Comunidad de Vicos, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, 1954. MNAHP.



Campeño trabajando el trigo en su chacra. Comunidad de Vicos, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, 1954. MNAAHP.



Campeña muele aji durante la cosecha de papas. Comunidad de Vicos, Áncash. Fotografía de Abraham Guillén, 1952. MNAAHP.



Joven campesina del distrito de Huancaray acompañada de dos enmascarados. Andahuaylas, Apurímac. Fotografía de Abraham Guillén, 1964. MNAHP.



Presentación de danzante de tijeras en fiesta popular. Andahuaylas, Apurímac. Fotografía de Abraham Guillén, 1964. MNCP.



Presentación de danzantes y arpistas durante celebración religiosa. Talavera, Andahuaylas, Apurímac. Fotografía de Abraham Guillén, década de 1960. MNCP.



Damián Lazarte, tejedor de alfombras. Cotahuasi, Arequipa. Fotografía de Abraham Guillén, década de 1960. MNAHP.



Jóvenes artesanos en proceso de elaboración de frazadas. Huamanga, Ayacucho. Fotografía de Abraham Guillén, s/f. MNAHP.



Maestro retablista Joaquín López Antay. Huamanga, Ayacucho. Fotografía de Abraham Guillén, década de 1960. MNAHP.



Joven artesana en taller de textilería. Huamanga, Ayacucho. Fotografía de Abraham Guillén, s/f. MNAAHP.



Familia de ceramistas vendiendo sus productos en una plaza. Cajamarca. Fotografía de Abraham Guillén, c. 1944. MNAAHP.



Imagineros cusqueños Hilario Mendivil y Georgina Dueñas en exposición artesanal. Fotografía de Abraham Guillén, 1964. MNCP.



Vendedora de artesanías en el Santurantikuy. Cusco. Fotografía de Abraham Guillén, década de 1950. MNAHP.



Textilería tradicional. Comunidad de Pichingoto, Urubamba, Cusco. Fotografía de Abraham Guillén, s/f. MNAAHP.



Artesano cusqueño vendiendo sus *rajchis*. Urubamba, Cusco. Fotografía de Abraham Guillén, c. 1934. MNCP.



Altar de espejos con motivo de la celebración del Corpus Christi. Cusco. Fotografía de Abraham Guillén, 1934. MNAAHP.



Procesión durante la fiesta del Corpus Christi. Cusco. Fotografía de Abraham Guillén, 1934. MNAAHP.



Celebración mestiza de la fiesta de la Cruz de Mayo. Cusco. Fotografía de Abraham Guillén, 1934. MNAAHP.



Grupo de campesinos regresan de un entierro. Chinchero, Cusco. Fotografía de Abraham Guillén, c. 1934. MNAAHP.



Feria campesina de Chinchero, Cusco. Fotografía de Abraham Guillén, c. 1934. MNCP.



Feriantes campesinos en el frontis de la iglesia de San Sebastián, Cusco. Fotografía de Abraham Guillén, 1934. MNCP.



Mitin campesino en la plaza de Ccatcca. Quispicanchi, Cusco. Fotografía de Abraham Guillén, 1934. MNCP.



Grupo de campesinos en tareas agrícolas. Al fondo, el dibujante Alejandro Gonzáles «Apu-Rimak». Cusco. Fotografía de Abraham Guillén, 1934. MNCP.



Arriero de llamas frente al centro arqueológico de Colcampata, Cusco. Fotografía de Abraham Guillén, 1959. MNAHP.



Textilería con instrumentos tradicionales. Huancavelica. Fotografía de Abraham Guillén, s/f. MNAHP.



Luis Meza Ramos, tejedor de frazadas. Hualhuas, Huancayo, Junín. Fotografía de Abraham Guillén, década de 1950. MNAHP.



Padre e hijo elaborando un caballito de totora. Chicama, La Libertad. Fotografía de Abraham Guillén, c. 1947-1948, MNCP.



Vendedor de raspavillas en el distrito de Virú, La Libertad. Fotografía de Abraham Guillén, c. 1947-1948. MNCP.



«Bajada de la Imagen» en la fiesta de la Virgen de la Puerta. Otuzo, La Libertad. Fotografía de Abraham Guillén, 1947. MNAHP.



Danza de las coyas en la fiesta de la Virgen de la Puerta. Otuzo, La Libertad. Fotografía de Abraham Guillén, 1947. MNAHP.



Danza de los emplumados e indios fieles en la fiesta de la Virgen de la Puerta. Otuzo, La Libertad. Fotografía de Abraham Guillén, 1947. MNAHP.



Viterbo Medina y Apolinaria Zanabria, artesanos de Cochas Grande, Junín, elaborando mates burilados. Exposición de arte tradicional. Fotografía de Abraham Guillén, 1965. MNAAHP.



Niña Gonzales teje a mano tapetes durante una exposición artesanal. Fotografía de Abraham Guillén, c. 1965. MNAAHP.



Micaela Gonzales, textilera lambayecana, en exposición artesanal. Fotografía de Abraham Guillén, c. 1965. MNAAHP.



Artesano campesino usando telar de cintura. Puno. Fotografía de Abraham Guillén, s/f. MNAAHP.



Vista de la plaza de Ácora, Puno. Fotografía de Abraham Guillén, 1934. MNCP.



Feria campesina en la plaza de Ácora, Puno. Fotografía de Abraham Guillén, 1934. MNCP.

EL PERÚ A TRAVÉS DEL LENTE DE GUILLÉN

Entrevista de Abbye A. Gorin¹ a los antropólogos estadounidenses Henry F. Dobyns y Paul L. Doughty, quienes participaron en el Proyecto Vicos (Perú-Cornell), sobre el fotógrafo Abraham Guillén, realizada el 12 y 13 de febrero de 1983, en Gainesville, Florida, Estados Unidos.

Abbye A. Gorin: Me gustaría que hables sobre Guillén y el Proyecto Vicos, el contacto que tuviste con este hombre cuya vida completa estuvo dedicada a la fotografía.

Henry Dobyns: En términos del contexto, es importante tener en cuenta la estructura social y política del Perú en el presente siglo [siglo XX]. Abraham Guillén es originario del Cusco, que está en la sierra sur del Perú. Es la ciudad española sucesora de la capital imperial de los incas y el primer objetivo del asentamiento colonial español a larga escala. A lo largo de los años, el Cusco —siendo una ciudad de altitud, de montaña— siempre ha mantenido una estructura social diferente e independiente que la de Lima —[que se ubica] en la costa—, y los objetivos políticos y sociales de los residentes del Cusco y los de Lima han sido

típicamente diferentes. Durante los primeros años del presente siglo, un grupo de intelectuales del Cusco lideraron el movimiento indigenista peruano, entendido como la reafirmación de los valores de los habitantes nativos del área andina, aunque los intelectuales mismos fueron [descendientes de] españoles y no indígenas, o, en cierta forma, «mestizos». Los ancestros de Abraham Guillén fueron cien por ciento españoles, si no me equivoco. Una de las figuras más destacadas del movimiento fue el doctor Luis [Eduardo] Valcárcel, quien fue un destacado líder nacional, yendo a Lima a edad temprana. Antes de partir del Cusco, había publicado un par de libros referidos al pensamiento peruano sobre el gobierno nacional, en los que destacaba el valor [de la herencia] inca en Lima. Además, ejerció cargos en [numerosas] oficinas gubernamentales, como educador, como decano de una facultad de la universidad pública [UNMSM] y como ministro de Educación de gobiernos liberales. Valcárcel influyó profundamente en el curso de la educación general y superior y la percepción intelectual del legado incaico en el Perú. Y, entre los logros institucionales de los que fue responsable, estuvieron la fundación del Museo Nacional de la Cultura Peruana y [Guillén

¹ Transcripción, traducción del inglés al español, notas y título de Juan Carlos La Serna y Jesús Llerena. La grabación se encuentra en el Abbye A. Gorin Architectural Collection y fue cedida para esta investigación por el Virginia Polytechnic Institute and State University.

fue] uno de los cusqueños a los cuales Valcárcel trajo a Lima o apoyó financieramente mientras sufría exilio.

Paul Doughty: Fueron las dos, sin duda...

HD: Estoy muy seguro de que Abraham Guillén fue exiliado y procederé a explicar esto. El Perú ha tenido gobiernos autoritarios, además de un sistema de «exilios interiores»². Si uno era proveniente del Cusco y se relacionaba en actividades políticas en esa ciudad, uno tenía que exiliarse en Lima. Si uno era de Lima y se vinculaba en estas actividades, se le exiliaba en el Cusco o cualquier ciudad pequeña. De hecho, durante los primeros años del Proyecto Perú-Cornell, Mario Vásquez estaba, en esencia, exiliado de Lima. Así que, en cualquier caso, Guillén tuvo que dejar el Cusco para ir a Lima. Valcárcel instaló a Guillén como fotógrafo oficial en el MNCP. Ahora, esto permitió a Guillén contar con un pequeño, inadecuado, pero regular trabajo e ingreso del cual depender, además de que Guillén conducía su propio estudio privado como fotógrafo en la avenida Nicolás de Piérola, una de las calles principales de Lima.

La asociación entre Abraham Guillén y Allan Holmberg, el director fundador del Proyecto Perú-Cornell, empezó en los años 1940, cuando Holmberg fue directamente a Lima tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, como miembro del Smithsonian Institute of Social Anthropology, institución creada durante la guerra para impulsar la cooperación entre Estados Unidos y América Latina, y que sobrevivió unos años luego de la guerra. Holmberg enseñó Antropología en la Universidad de San Marcos. Esencialmente, condujo una escuela de trabajo de campo en una villa de la costa norte llamada Virú, en el valle del mismo nombre, donde el Smithsonian Institute condujo una investigación multidisciplinaria —más que todo arqueológica, etnobotánica, etno-arqueo-paleo-botánica—, cuyo aspecto antropológico fue dirigido por Holmberg. Este componente involucraba un estudio de la villa contemporánea de Virú, un ciclo festivo que involucraba no solo a esta [villa], sino también a una hacienda en la costa llamada Guañape, y un

par de otros asentamientos, todos participando en el mismo festival. Y, en cierta forma, Guillén estaba involucrado en dicho proyecto como fotógrafo. Aunque en verdad no conozco el grado en el que se involucró, ciertamente Guillén y Holmberg se volvieron amigos durante ese tiempo³.

PD: Bueno, Guillén, trabajando en el Museo Nacional, acompañó todas las expediciones arqueológicas a todos los lugares del país. Él era, hasta donde sé, el único fotógrafo oficial haciendo este tipo de inventario fotográfico, suerte de trabajo de campo. Así que cuando alguien tenía dinero para ir a investigar [deseaba] sus fotografías tomadas, Guillén partía en dicha expedición. El valle de Virú fue el primer proyecto de mayor impacto de su tipo en [el] Perú y en los Andes. Así, era muy lógico que Guillén estuviera en él. Esto es desde 1940 hasta 1950, así que su involucramiento era casi una certeza. Él fotografió todos los monumentos arqueológicos en la costa norte.

AG: ¿Cuándo cree que Guillén empezó a tomar fotografías?

HD: Probablemente durante la década de 1920 o por ahí. No recuerdo exactamente cuándo fue fundado el museo.

AG: ¿Fue el Proyecto Virú lo mismo que el Proyecto Vicos?

HD: No, no. Virú fue un proyecto diferente. Virú es costero y la búsqueda arqueológica ahí fue la primera de tipo sistemática y regional, en la que se estaba viendo más de un sitio a la vez.

PD: Mirándose una región completa y las áreas habitadas y complejas y [...].

³ El Proyecto Virú (Virus Valley Program) fue organizado por el *Institute of Andean Research* y nació del interés de académicos provenientes de diversas instituciones norteamericanas por desarrollar un programa conjunto de estudios arqueológicos en la costa libertina. Esta comisión científica inició sus actividades a mediados de 1946 y realizó amplios trabajos que se proyectaron desde el periodo prehispánico hasta el escenario contemporáneo. La sección etnográfica y sociológica del proyecto fue dirigida por Allan R. Holmberg (Universidad de Cornell), y Jorge C. Muelle (Museo Nacional/MNCP), entre 1947 y 1948 (Degregori 2000; Mason 1967). Diversas fotografías y algunas fichas descriptivas de las mismas, elaboradas por Abraham Guillén, se encuentran en la colección fotográfica del MNCP. También existe una serie fotográfica en el FBEHA/MNAAHP.

AG: ¿Valcárcel se involucró en esto [Proyecto Virú]?

PD: No, Virú fue diferente. Las personas que se involucraron ahí fueron Gordon Willey, Clifford Evans, [Richard P.] Schaedel, y un montón de personas estuvieron relacionadas a [...].

HD: Fue un proyecto a gran escala.

PD: Esto fue mucho antes que [el arqueólogo peruano Luis Guillermo] Lumbreras.

HD: Jorge Muelle fue uno de aquellos involucrados que fue muy buen amigo de ambos, de Guillén y Holmberg. Se volvió director del Museo Nacional de Antropología [y Arqueología] y fue el líder entre los arqueólogos peruanos, y esa generación, la pos-Valcárcel, fue su generación.

HD: Valcárcel no era [solo] un antropólogo. Él era de esa generación que tenía que ser todo. Reflexionando un poco, las tempranas investigaciones científicas y las publicaciones han sido largamente hechas por médicos, porque el Perú —como cualquier país subdesarrollado— atravesó un periodo en el que, en los Andes, ellos fueron la única gente científicamente educada del país. Valcárcel los representa como la primera generación de científicos no provenientes de la élite. Ahora, había otros, muchos de los cuales fueron acaudalados hacendados de la costa, parcialmente comprometidos, y que eran políglotas. Mientras tanto, Luis E. Valcárcel fue un miembro de clase media de orígenes serranos y no tenía la capacidad económica para viajar, él tenía que trabajar, y él trabajó duro e indefectiblemente. Y luego la generación posterior a la Segunda Guerra Mundial representó el inicio de la profesionalización y especialización, siendo Muelle el primer especialista en arqueología.

Durante este tiempo, el Perú pudo darse el lujo de [empezó a] especializarse. Más adelante [vendrían] generaciones en las que especializarse se haría frecuente. Pero este fue un periodo de transición, Valcárcel o Jorge Basadre —un historiador ministro de Educación, ampliamente respetado, autor de ideas acerca del pasado del Perú, sobre todo de la etapa republicana—. Este pequeño grupo puso la primera piedra y [entre ellos estaba] Guillén trabajando bajo condiciones económicas muy restringidas. Y cuando cualquier expedición tenía cualquier forma de financiar viajes, y necesitaban un registro fotográfico, usualmente Abraham Guillén era el fotógrafo que iría,

porque ese era su cargo oficial, y si cualquiera iba ya sea donde Basadre o Valcárcel, o cualquiera que fuera ministro o tuviera algún cargo en la década de 1930, ellos dirían: «Bueno, necesito fotografías [aquellos responderían]: 'Lleva a Guillén'». Y consecuentemente, desde sus primeros esfuerzos —yo creo a lo largo de su carrera—, Guillén tuvo que haber acumulado un registro fotográfico absolutamente increíble, de la arqueología del Perú, la etnografía del Perú, el Perú colonial y el Perú contemporáneo de manera masiva. El museo, si bien proveía algunos químicos, un cuarto oscuro y un salario bajo, de hecho, nunca —aunque obtuviera fondos de alguna fundación o agencia internacional— tuvo un presupuesto de investigación o algún tipo de presupuesto que alguna vez permitiera a Guillén, de manera sistemática, salir a llevar a cabo expediciones. Así que los maravillosos resultados que Guillén obtuvo son gracias a su habilidad, ya sea de trabajar de manera intuitiva o consciente bajo un «plan»⁴, viendo en él una oportunidad.

PD: Él tenía sus papeles favoritos, filmes y cosas que él usaba. En la mayoría de casos, él usaba una Rollei-flex de lente gemelo. Cuando sus amigos viajaban al extranjero y regresaban, él siempre pedía que le trajeran filmes especiales que necesitaba: «¿Cuántos? [...] Cuatro o cinco rollos». Muy modestas cantidades de filmes. Toda fotografía que tomaba contaba, nunca descartaba fotografías, no como los fotógrafos hacen ahora, cuando tomas 30 fotos y, probablemente, usas una o dos. Ese no era el estilo de Guillén. En esas condiciones, no tenías dinero que gastar.

AG: ¿Compró su propio equipo?

PD: Él compró algún equipo con su dinero. Alguno de estos creo [que fue] adquirido a través del museo. Gente, intuyo, le vendía cosas de cuando en cuando o quizá se las daban de tiempo en tiempo. Yo solía llevarle filmes, se los proporcionaba, y le preguntaba cuándo quisiera que le consiga papel que él no podía conseguir en Lima. Era muy caro. Él tenía un acuerdo especial con un distribuidor de Kodak importador allá en Lima, ellos lo conocían y él, aparentemente, trataba de mantener esa amistad

² Dobyns se refiere a la diáspora de intelectuales y políticos que se trasladaban del «interior» del país a la capital —y viceversa—, fenómeno especialmente significativo en la primera mitad del siglo XX.

⁴ Se refiere a la capacidad del fotógrafo de participar de proyectos externos al museo, accediendo así a los recursos que le permitieron realizar amplios registros visuales por el «interior» del país.

para así conseguir descuentos, pero eso iría más allá de sus capacidades económicas. Decía: «Estoy seguro de que puedes conseguirlo más barato en Estados Unidos». «Si puedes, consígueme ese tipo de papel o tal tipo de papel». A Guillén le gustaba mucho conseguir cierto tipo de papel, por supuesto era en papel metrado, más que en tamaños propios de Estados Unidos. Siempre solía hacer bromas sobre su equipo, el cual era muchas veces lo opuesto. Había una pared en la que tenía al menos dos o tres ampliadoras fotográficas⁵, tenía un lente amplificador, grandes bandejas, tenía ciertas cosas que se las había hecho él mismo, cosas útiles para tareas específicas y los dedos muy decolorados.

AG: ¿Puedes describir o mencionar algo sobre su laboratorio?

PD: ¡Oh! Esa siempre fue una gran cosa. Él iría al museo al frente del Museo de la Cultura, que era de un falso estilo Tiahuanaco, con desproporciones arquitectónicas. Había un corredor de entrada exactamente en el medio, había una escalera elegante que llegaba al segundo piso donde se ubicaba la oficina del director y, luego en un lado o en el otro, había corredores que iban detrás y a la derecha. Había un pequeño espacio en el que al recepcionista que estaba ahí se le pagaba 25 centavos como costo de entrada, y luego más allá de eso había un corredor que iba debajo de la escalera que se inclinaba hacia abajo del corredor que tenía 5 pies de alto, una inclinación, e ibas a través de eso para llegar al laboratorio en la parte posterior.

Era un gran ritual ingresar al museo. El recepcionista siempre te interceptaría, e incluso si tú lo habías visto 35 veces antes y él sabía adónde ibas, él siempre te diría: «¿Quién es? ¿Adónde va?», y tú dirías: «¿Está don Abraham?» y él diría: «Veremos...», e iría a ver. Tenía cortinas a veces, las ponía a un costado para obtener mayor bloqueo de luz. Creo que a él le gustaba dejar la puerta abierta por motivos de ventilación, así que dichas cortinas bloqueaban la mayor parte de la luz. Usualmente, él [aparecía portando] sus lentes y diría: «¡Oh, doctor!, ¿Cómo le va?». Abraham medía como cinco pies cuatro pulgadas.

⁵ En el audio original, se usa la palabra *enlargers*. Se trata de una ampliadora fotográfica, equipo propio de los estudios de fotografía.

PD: ¡Oh, sí! Muy cusqueño.

AG: ¿Cómo lo conociste?

PD: ¡Oh! Lo conocí con Allan Holmberg. Allan me contó sobre él, creo —y trato de recordar—, yo empezaba a recurrir a él antes que tú llegaras. Así que no fue a través de ti [se dirige a Henry Dobyns]. Alguien debió haberme dado su nombre y decir —tú sabes—: «Por tu fotografía, anda donde Guillén» o algo parecido, y decirme dónde estaba. Estoy seguro de que me guié de [la recomendación de] Allan Holmberg.

AG: ¿Puedes hablarme de su familia?

PD: Bueno, el apellido Guillén es un apellido muy importante en el Cusco. Estoy seguro de que, indudablemente, hay más de una [rama]. Hay varios Guillén famosos en el Perú, quizá ellos sean familiares. Todos son cusqueños y, siendo esto cierto, con la mayor certeza son familiares de Abraham. Sobre él, [puedo decir que] siempre tenía los lentes en la cabeza, y aparecía casi como queriéndote decir: «¡Oh! ¿Cómo estás?». Siempre una buena bienvenida, ah. Te invitaría a pasar y tendrías que agacharte, ponerte de rodillas y él decía: «¡Ustedes, gringos, tienen que agacharse!». Y yo me chocaba la cabeza más de una vez [se ríe]... Me avergüenza un poco. Solíamos conversar media hora, cuarenta minutos de charla, sobre fotos, dónde fueron tomadas y todo tipo de temas.

AG: Tú lo involucraste con el Proyecto Vicos. ¿Venía mensualmente o solo [en algunas ocasiones]?

HD: A ver. En 1947, quizá 1948, el Departamento de Sociología y Antropología de la Universidad de Cornell trajo a Alexander H. Leighton, cabeza de la división de análisis de comunidades, para pasar después a la Oficina de Información de Guerra y Estrategia en Japón. Se formuló un proyecto de largo alcance para un estudio comparativo sobre cambios culturales, estableciendo estaciones de campo de larga duración en Nueva Escocia [Canadá]. John Adair, Lars Opoir y yo dirigimos el estudio de una villa arrocera típica en el delta del río Mekong, en Tailandia. Y ellos reclutaron a Holmberg mientras estaba en el Perú, para liderar un estudio de largo alcance de una similar comunidad representativa del Perú, para seleccionar una región en la cual estudiar en el largo plazo el cambio cultural que ocurría momentos posteriores a la Segunda Guerra



Comisión de la Corporación Peruana de Turismo enviada al Cusco a informar sobre el estado del Intihuatana, en Machu Picchu. Aparecen en la foto, entre otros, Abraham Guillén y Jorge C. Muelle (Museo Nacional), el historiador sanmarquino Alberto Santivañez, Luis E. Pardo (Instituto Arqueológico del Cusco), el ingeniero Luis Soldi y Pablo Soldi. Fotografía de A. Guillén, 1946. Colección Úrsula de Bary Orihuela.



Abraham Guillén, Mario Vásquez y Allan R. Holmberg en una *huatia* familiar en Aquia, Áncash. Fotografía de A. Guillén, inicios de la década de 1950. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

Mundial. Se decidió que, por algunas razones, el valle de Virú no sería el más ideal.

El equipo de campo era bastante numeroso, incluido Jorge Muelle —quien ha sido mencionado—, y, crucialmente, incluía a Abraham Guillén. Y el Proyecto Perú-Cornell [Proyecto Vicos] de verdad empezó sus funciones a causa de un consejo que brindó Guillén a Allan Holmberg. Porque Guillén, a pesar de su exilio del Cusco y a pesar de su profesión, se mantuvo muy interesado, no necesariamente inactivo en la política nacional. Sabiendo lo que Holmberg estaba buscando, le dijo: «Allan, deberías ir y darle un vistazo a Vicos». Vicos es una hacienda, ciertamente una de las más conservadoras, operantes haciendas en el Perú. Era una representante de lo más atrasado de la producción agrícola peruana, siendo habitada por siervos, «indígenas», «colonos», en el español mexicano, quienes estaban atados a la tierra. Así que la expedición viajó al callejón de Huaylas, y, ciertamente, ahí estaba Vicos. Junto con las fotografías de Guillén, las cuales creo se van a publicar alguna vez, muestran el primer equipo de reconocimiento con Holmberg, Muelle y creo que Guillén, así que él era uno del grupo⁶.

En 1948, Allan Holmberg visitó inicialmente Vicos y como resultado de ese reconocimiento, estudiantes de Holmberg y sus estudiantes peruanos de la UNMSM tomaron parte de los estudios iniciales. Mario C. Vásquez llevó a cabo el estudio de base de Vicos, la cual era una no modificada, una tradicional hacienda todavía bajo control peruano en ese tiempo. Humberto Guerzi Barrera realizó el estudio de base de Marcará, el distrito comercial central, capital y parroquia-iglesia, a seis kilómetros de descenso de Vicos. Así que el estudio de base de la situación sociocultural en el callejón antes de la electrificación rural se colige directamente de la recomendación de Guillén y la persuasión desarrollada por este hacia Holmberg, para decantarse por Vicos, Marcará y las comunidades vecinas en el callejón de Huaylas. Consecuentemente, Guillén fue útil en el proceso que se llevaba a cabo [para] los estudios de base.

Luego, en 1961, Holmberg regresó a Lima para una reunión científica que fue parte de las celebraciones por los cuatrocientos años de fundación de la UNMSM, y ahí se reunió con el doctor Carlos Monge Medrano, cabeza del Instituto de Biología y Patología Andina, el pionero de la investigación médica a gran altura en humanos y animales, una figura líder en la investigación de la medicina tropical en el Perú, algunas veces decano de la Facultad de Medicina de la UNMSM y rector interino en cierta ocasión de la universidad en los cuarenta. Ambos se llevaban muy bien.

La Peruvian Corporation, que durante ese tiempo arrendó Vicos para producir linaza, para elaborar lino en una fábrica al lado sur del río, estaba cayendo en bancarota porque, a pesar de haber tenido mano de obra cautiva de los colonos de Vicos, no era capaz de competir con los productores europeos de lino cuando regresaron a producir tras la Segunda Guerra Mundial. Así que la Peruvian Corporation, sabiendo que la Universidad de Cornell había pagado el estudio base a través de Mario Vásquez, ofreció todo para aumentar la propiedad de la universidad perfectamente, aunque subarrendó la propiedad a la universidad. Posteriormente, Holmberg y Monge negociaron un acuerdo bilateral entre la Universidad de Cornell y el gobierno del Perú, representado por el Instituto de Biología y Patología Andina, para desarrollar un programa experimental de ciencias sociales en Vicos, para el beneficio de los vicosinos, beneficios culturales, sociales y económicos. Y el proyecto formalmente empezó temprano, en 1962, con fondos del proyecto, y por «proyecto» implicó a Comparative Studies of Cultural Change. Holmberg pagó a Guillén sus gastos y filmes y otras cosas, para pasar un tiempo en Vicos, con el deseo de lograr un registro fotográfico de la cultura, sociedad, tecnología, vivienda, etcétera, de lo que era al inicio del Proyecto Perú-Cornell, antes de la electrificación rural.

Alguno de los equipos [del laboratorio del museo] no tenía una ventilación adecuada y las divisiones internas del museo no [eran de] concreto suficientemente grueso. Y, debido a la ubicación del laboratorio fotográfico, no había una muy buena ventilación. Y la situación en el laboratorio [particular] de Guillén aparentemente era peor [...]. Una [de las razones] de los fuertes lazos entre Allan Holmberg y Abraham Guillén fue que un día Holmberg —no sé en qué año

ocurrió— se apareció súbitamente en el estudio de la avenida Nicolás de Piérola —que a la vez era la casa de Guillén— y encontró a Guillén desmayado en el cuarto oscuro a causa de los químicos. Holmberg entró y lo sacó. Le salvó la vida literalmente.

AG: Pensaba que tenía cierto problema interno.

HD: Guillén tuvo algunos tipos de problemas médicos a lo largo de su muy larga vida, era ciertamente un sobreviviente, pero, después de que Holmberg le salvó la vida, instaló una suerte de ventilador en el cuarto oscuro. Guillén tuvo un muy buen sentimiento hacia Holmberg, lo que Guillén proyectaría a todos nosotros, sus asociados.

PD: Todo aquel que es amigo de Allan es amigo de Abraham, sin siquiera decirlo.

HD: Era automático.

PD: Y Guillén, al momento en que me inicié en la década de 1960, cuando yo empezaba a darle mis trabajos más importantes para que él los hiciera, me trató con respeto. Trató todos mis negativos como si fueran oro, vio qué era cada uno, cuidó que no hubiera huellas. Siempre te motivaba con las fotos. Esta era la razón por la cual tenemos un fuerte vínculo. Ahora, la otra cosa que era muy buena, beneficiosa, era que cuando empecé no tenía mucha apreciación por la fotografía, pero mientras más hacía él por mí, más experiencia adquiría yo en la fotografía, y más me daba cuenta del favor que nos hacía por su tremenda habilidad para trabajar en el cuarto oscuro. De hecho, no me cobraba nada. Lo que quiero decir es que nos cobraba muy modestamente por un trabajo absolutamente personalizado hecho por él, que era uno de los mejores profesionales. Le pagábamos lo que, de otra manera, nos hubiera costado mucho más.

Más tarde, cuando tenía más dinero, sentía deseos de llevarle cosas a Guillén, porque él no me cobraría el precio verdadero y no recibiría plata. Así que solía llevarle filmes, varias cosas como esas.

AG: ¿Podrías decirme si viste algunos libros a su alrededor?

PD: Recuerdo haber visto algunos libros, pero en su cuarto oscuro nunca vi uno, y en los tiempos en los que fui a su estudio, como en verano, solo había revistas, periódicos [...].

AG: ¿Y lo visitaban?

HD: No mucho.

PD: Mi impresión es que fue probablemente exiliado del Cusco antes de la universidad.

AG: ¿Esto fue parte de sus actividades políticas?

PD: Se remonta atrás, porque, en lugares como el Cusco, los estudiantes de secundaria empiezan a involucrarse políticamente. Esto es verdad en cualquier lugar del Perú. Hubiera sido en su tiempo en el Cusco, Lima, Arequipa, Trujillo. Y sospecho más que fue durante su periodo en la secundaria, porque era muy joven cuando partió al exilio a la selva.

AG: ¿Fue su cárcel esta selva?

PD: No estoy exactamente seguro a qué fue, pero visitó varias veces estas regiones de la Amazonía. Fue a todos estos sitios arqueológicos de la ceja de montaña con arqueólogos.

HD: Hay que tener en cuenta dos cosas para interpretar retrospectivamente a Guillén. En primer lugar, para repetir y enfatizar un punto, el Gobierno peruano nunca proveyó presupuesto, casi no tenía aprecio para este tipo de investigación, menos aun para la fotografía como un medio artístico que mostraba la belleza de lo ancestral.

PD: No era un momento en el que la belleza de lo ancestral fuera realmente apreciada. Ellos miraban a Europa. Recuerda que Guillén era cusqueño. Y los provincianos en Lima eran considerados como primos rurales, pero los cusqueños se ven a sí mismos como la nobleza del Perú. De hecho, ya sean de orígenes españoles o mestizos, tienen muy altas opiniones de sí mismos como cusqueños, y hay un montón de nacionalismo del Cusco, donde ellos mismos se consideran los herederos de los incas, pues en el Cusco se estableció la capital del Imperio inca y la veían como la capital legítima del Perú. Esto explica bastante bien las relaciones [de Lima] con el Cusco, incluso ahora. Óscar Núñez del Prado, por ejemplo, otro cusqueñísimo, habla un quechua maravilloso. Es un muy buen antropólogo [...]. Era un estudiante de Holmberg en Virú, pero, tan pronto como terminó su estudio, regresó al Cusco. Probablemente las pocas veces que dejó el Cusco para ir a Lima, ciertamente, fue a lugares de altura, pero a la propia ciudad de Lima lo hacía con gran oposición.

⁶ Algunas fotografías de esta primera incursión a Vicos se acopian en la Colección Úrsula de Bary Orihuela, en el Cusco. Aparecen, además de A. Holmberg, J. C. Muelle y A. Guillén, Mario C. Vásquez y José María Arguedas.



Grupo de estudiantes del Instituto de Etnología, Abraham Guillén y el antropólogo Allan R. Holmberg posan frente al nevado Huascarán en Mancos (Yungay, Áncash), durante el viaje de estudio que definiría el emplazamiento del Proyecto Vicos (Perú-Cornell). Aparecen retratados también José María Arguedas, Jorge C. Muelle, María Elena Vidart, Rebeca Sotelo, Juan Elías Flores, Antenor Zamudio y Abraham Guillén. Fotografía de A. Guillén, 1948. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

Decía: «Maldita sea, tengo que lidiar con estos desagradables burócratas criollos». Esta es una actitud muy común en el Cusco.

Guillén viene de todo esto, en un tiempo en el que el Perú —con pocas excepciones— denigraba cualquier cosa asociada con la sierra, con Puno, con Cajamarca. Así que cualquiera que exaltara el carácter, la belleza y las interesantes características andinas no hubiera sido muy reconocido. Aquí es donde el movimiento indigenista de Valcárcel, Mariátegui y otra gente iniciaría el cambio. En los últimos 50 años el Perú recién ha empezado a apreciar sus regiones serranas con cierto grado de respeto, aunque todavía no es uniforme, pero es bueno ver que ha cambiado sustancialmente en tiempos recientes. En el momento en el que Guillén estuvo trabajando en esa zona, dichas cosas no eran apreciadas.

HD: Es importante tener en cuenta que Guillén jugó un papel clave y directo en cambiar la percepción peruana a través de sus fotografías, como parte de su trabajo, particularmente con compañías de turismo, agencias de viajes, entre otros emprendedores del sector turístico. Fue capaz de tomar fotografías y —mucho más importante— ser capaz de publicarlas como pósteres, afiches de aerolíneas y otras cosas. Y los peruanos empezaron a ver todo el país. Especialmente, como se indicó, el público de Lima, quienes toman las decisiones políticas y económicas cruciales, empezó a ver el Perú a través de los ojos de Guillén, porque, por años, él fue el único fotógrafo cuyas fotos fueron usadas con propósitos de publicidad por el sector turístico, ciertamente el único fotógrafo peruano cuyo trabajo era difundido.

PD: Había gente haciendo postales y cosas como esas. Estaba Chambi en el Cusco, que hacía cosas también, pero Chambi estaba en el Cusco, y él no era difundido.

AG: ¿Cómo se compararían las fotografías de Chambi con las de Guillén?

HD: Tomando el valor histórico como punto de partida, parece que Guillén dejó el Cusco en edad temprana, mientras que Chambi se quedó allá. Creo que Guillén fue autodidacta y *sui generis*. Nunca noté nada que pudiera inclinarme a pensar que Abraham era otra cosa que un genio autodidacta. Es lo que creo.

AG: Estoy viendo sus fotos. Tenía un toque muy cálido con los indígenas peruanos.

PD: Como persona, en cuanto a sus maneras, fue una persona tranquila, muy amigable, no era entrometido. Además, hablaba quechua.

AG: ¿Lo hacía?

PD: ¡Claro! Todos los cusqueños hablan quechua, eso se da por hecho, aunque ese quechua no sería necesariamente entendido en otras partes del Perú.

AG: ¿Cuántos dialectos hablaba?

PD: Creo que solo podía hablar el quechua del Cusco y el español, pero en esa ciudad el español hubiera tenido un valor limitado, y en Áncash las diferencias dialécticas son marcadas, como el español y el italiano, diferencias en los aspectos regionales del lenguaje. Quiero decir que se comunicaba con la gente a pesar de todo, era amigable y una persona nada amenazante.

Recuerdo que, en 1964, yo estaba trabajando en Lima, en una investigación de Peace Corps⁷ y vi un montón de trabajos de Guillén en esos días, porque yo estaba tomando varias fotos, ya que estábamos documentando el trabajo de Peace Corps en el Perú a través de una evaluación del impacto de esta institución, y tuvimos a Guillén trabajando, así como a los voluntarios.

AG: ¿Qué quieres decir con que «tuvimos a Guillén trabajando»?

PD: Le llevaba cosas para que las trabajara, como ampliación de imágenes.

AG: ¿Tenía alguna ayuda?

PD: Tenía de vez en cuando alguien ahí haciendo cosas, pero él las hacía al 99 por ciento. Estoy seguro de que tenía alguien para lavar los utensilios.

AG: ¿Algo sobre su familia? ¿Tenía esposa?

PD: Yo nunca [...].

AG: ¿Murió?

⁷ Establecido en 1961, el Peace Corps es un programa de voluntariado financiado por el Gobierno estadounidense que impulsa la mejora de las condiciones económicas, materiales y sociales de la población de los países subdesarrollados.

HD: No lo sé. No creo que haya herederos.

PD: Estaba seguro de que tenía un hijo.

HD: No estoy seguro.

PD: No estoy seguro de que haya tenido esposa.

AG: Pudo haber tenido una mujer y no haber estado casado.

PD: Siempre estaba comiendo afuera, en una pensión...

HD: Tengo algo acerca de un incidente que ilustra el tipo de relación muy cercana entre los miembros del Proyecto Perú-Cornell y Guillén, y el tipo de compromiso que Guillén tenía para los valores por los que se guiaba Holmberg. En 1960, cuando Mario Vásquez estaba en Vicos, tenía un grupo de estudiantes de pregrado participando en un programa de campo en Vicos. Yo estaba en Lima. Holmberg también estaba ahí. Una hacienda vecina, Huapra, con una población campesina pequeña, de siervos a lo largo del río Marcará, desde Vicos. Los siervos fueron con el padre de la parroquia que poseía la propiedad, y pidieron permiso para cultivar el área que no había sido cultivada bajo el modelo Vicos, para así juntar el dinero con el cual comprar la tierra. El padre dio su permiso. La propiedad estaba en ese tiempo arrendada bajo enfiteusis por 99 años a una familia descendiente que hizo la donación original de unos 99 años previamente a la parroquia, y tal hacendado no aceptó el proyecto de los siervos. Acudió al coronel de Huaraz al mando de la policía nacional, la Guardia Civil en dicho departamento, para correr a los indígenas que habían invadido la propiedad.

Un contingente vino en la parte posterior de un camión en Vicos y luego marcharon a Huapra y —para no tomar mucho tiempo— se desató una masacre, donde un guardia civil disparó a los siervos, y uno fue asesinado inmediatamente. Otros fueron evacuados hacia Vicos y luego al hospital en Carhuaz. Uno de nuestros estudiantes, que era bien curioso y tenía la cámara Brownie de su madre, acompañó al destacamento de la Guardia Civil y tomó fotografías rodeando a los siervos hasta el punto de que el comandante ordenó que se abra fuego. Era de un instituto de Nueva York, que también tenía un contingente en Vicos. Ese verano estudiaba la tecnología de la hacienda. Estaba montando caballo detrás de los soldados con su cámara Leica,

y empezó a tomar fotografías inmediatamente después de la masacre. Había otra cámara activa al darse estos acontecimientos. Tan pronto terminó el baño de sangre, Mario Vásquez llamó al teléfono de mi casa en Lima, le dijo a Holmberg qué había ocurrido. En base a esto, él le preguntó a Mario si alguien había tomado fotos. Mario mencionó a los dos chicos, así que le solicité inmediatamente que pida a cualquiera que haya tomado fotos que me envíen en el momento los filmes en colectivo.

PD: Taxis...

HD: [...] Entre Lima y Huaraz. Así que Mario recogió todos los filmes que no habían sido expuestos, se los dio a un estudiante peruano que los envió a Lima. Al siguiente día, alguien en la Guardia Civil finalmente consideró a las cámaras que estuvieron activas durante la masacre. Así, tomó el film que tenía cada una de las cámaras y las expuso a la luz. Afortunadamente, nuestras películas no corrieron mala suerte. Las tomé inmediatamente y las llevé a Abraham Guillén, quien procesó los filmes como lo hacía siempre. Fui muy franco con Abraham, Allan también lo fue. Le dijimos a Abraham qué pensábamos acerca del film, y que no queríamos colocarlo en una posición ambigua y que, si no quería procesarlos, lo entenderíamos. Abraham en esencia dijo: «No estés vacilante» y, usando los insumos del museo, los reveló.

La prensa publicó reportes creíbles a favor de la Guardia Civil, lo cual negaba vergonzosamente los hechos. Así que Guillén imprimió una serie de ampliaciones en que mostraba lo que conseguimos. Cuando la policía secreta trataba de arrestar algunos de los estudiantes de Mario Vásquez [que trabajaban], entre otros, como agitadores comunistas, y detuvo a los campesinos que estaban en el hospital, preparamos lo que sería caracterizado como una exposición fotográfica, en la que Guillén hizo todo el trabajo fotográfico. Monge, el codirector peruano del proyecto, utilizó su prestigio personal y llevó una copia al jefe del Gabinete, una copia al ministro de Relaciones Exteriores, una copia al ministro del Interior, que era responsable de la Guardia Civil, y regresamos a la universidad. Ahora, este pequeño ejercicio en fotografía logró —no inmediatamente, pero sí luego de unos días— el cese del acoso y que no hubiera más arrestos. Eventualmente, el coronel de la Guardia Civil fue transferido lejos de Huaraz. Si bien todos escaparon de la justicia a través de una serie de procedimientos legales, fuimos capaces de impedir que la Guardia Civil salga librada de otra matanza de siervos.

PD: No fueron buenas fotos, estando muchas de ellas movidas, ya que los estudiantes estuvieron demasiado eufóricos. Esto fue el resultado de las fotografías que fueron tomadas durante ese tiempo. La policía decía que fueron 200 indios borrachos que atacaron a la policía, pero las fotos hablan por sí solas. Empezaron a juntar a la gente detenida, se hicieron a un lado, y se les dijo que dispáren en lugares diferentes del campo. Estas fotos fueron reconstruidas, mostraron que después [...].

La razón por la que esto fue magnífico fue porque los indios estaban tratando de emular el Proyecto Vicos. Obtuvieron un pedazo de tierra, la que no estaba cultivada, y plantaron, e intentaron vender la cosecha, obtener dinero y comprar nuevos implementos para el colegio. La escuela era parte del proyecto, porque había colegios en Vicos, con sedes en todas las haciendas vecinas, incluida la hacienda Huapra. La gente trató de construir una escuela y buscó un profesor.

AG: Esto fue en 1960.

No ha pasado tanto tiempo.

HD: Menciono esto para indicar que Abraham fue muy leal a sus valores juveniles del movimiento indígena. Trabajó con su cámara, en el cuarto oscuro, con el deseo de cambiar la sociedad de su país. Por eso se arriesgó con el proceso del film, hizo esas ampliaciones, esas fotografías.

PD: Él, una persona indefensa que pudo ser claramente eliminada instantáneamente sin ningún problema.

HD: No poseía ninguna protección, protección que los foráneos tenían portando sus pasaportes estadounidenses. Como peruano, ellos [el gobierno] podían hacer cualquier tipo de cosas con él. Abraham era —creo— un tipo absolutamente intrépido.

AG: ¿Alguna vez has escuchado alguna conversación en la que él haya discutido su registro fotográfico?

PD: Los antropólogos peruanos se juntaron finalmente y formaron una organización, una organización de antropólogos en [la década de] 1960 o 1970. La primera y única vez que ellos tuvieron tal organización, y todos ellos se reunieron y llevaron a cabo una elección. Seleccionaron cierta gente. Mario

Vásquez fue elegido presidente, Luis E. Valcárcel fue el presidente extraordinario, era entonces un anciano muy respetado, gran mentor. Casi todo el mundo estuvo ahí, incluso el perdedor de las elecciones [se ríen]. Solo hubo cuatro o cinco que no fueron, pero casi todos estuvieron ahí. Fue llevada a cabo en la Casa de la Cultura del Perú, que está en el Centro de Lima. Arguedas era el director en ese entonces. Y todos estuvieron ahí. Fue un gran éxito. Todo aquel que era alguien en las ciencias sociales peruanas estaba ahí, historiadores, antropólogos, todo el mundo. Valcárcel dio un discurso, Mario también. Fue un evento sin comparación, era inusual porque en el Perú por lo general se tienen ideas, algo, pero la organización no tiene dinero. La Casa de la Cultura del Perú —seguramente— no tenía ningún presupuesto extra, así que el hecho de que ellos estuvieran sosteniendo tal evento en tal presentación, todo ordenado, limpio, fue algo magnífico. La Casa de la Cultura del Perú estaba entonces en su cénit. Arguedas había sido colocado a la cabeza de la institución, y esta, de verdad, cobró vida cuando él era la máxima autoridad, básicamente porque él era ampliamente conocido.

No obstante, eso no significaba dinero. La gente quería asociarse con la institución porque súbitamente significaba algo, pero aún no había dinero. Decidí que nosotros [Dobyns y Doughty] teníamos cierto dinero restante de nuestra beca, así que decidimos dedicarlo a organizar una fiesta. Podías vivir muy bien en Lima, que entonces —¡Dios!— era barata. No gastamos mucho dinero, apenas 150-200 dólares, pero ofrecimos rondas y rondas de pisco. Los mozos en chalecos ajustados y toda la cosa no paraban de repartir pisco. Así que anunciamos todo, iba a haber recepción para todo el que se interesara, aunque no tenía idea de que debía prepararme para una cantidad tan grande de gente. No todos llegaron, por supuesto. Un montón de gente llegó, habremos tenido cien personas, había alcohol ahí [...].

AG: ¿Viste a Guillén con su equipo?

PD: ¡Ajá! Tenía varias cámaras y tenía una grande con una pieza colocada para el *flash*. Tenía una de esas y la usaba para ciertas cosas.

AG: Hizo muchas hermosas fotografías del interior de iglesias.

PD: ¡Oh! Usaba el *flash* bastante, bombillos. Todo era bombillos. Vi un montón de equipos.

AG: ¿Usó luces? Porque [las fotos] están muy oscuras [...].

HP: Nunca lo vi hacerlo. Hasta donde sé, era una suerte de estrategia: evitar la luz natural directa y usar los bombillos del *flash* o algo así.

PD: Supe que estaba tomando fotografías porque sabía muy bien esas posiciones. Cuando fuimos al Cusco, tomamos muchas fotos. Lo miraba mientras trabajaba. Solía decir: «¡Oh!», mientras se sobaba las manos. Decía: «¡Mira esa cara!». Siempre hacía que sea más fácil notar esas cosas.

AG: ¿Cómo sabía todas esas cosas?

PD: Él solo las sabía. Era como que se ponía las manos encima y hacía el trabajo. Experimentaba.

HP: Preguntas algo que no podemos contestar.

Algunas buenas razones de por qué era así fueron culturales. Regresemos al hecho de que Guillén, a causa de su exilio y el haber trabajado y demás, jamás pudo ir a la universidad u obtener un grado superior. Al lidiar con Pablo y conmigo, y los miembros del grupo del Proyecto Perú-Cornell, todos teníamos Ph. D., mientras en la tradicional sociedad agraria peruana —no ahora, sino veinte años atrás, especialmente en una sociedad en la que creció Guillén, anterior a la Segunda Guerra Mundial—, los Ph. D. eran pocos y, en esa sociedad pujante, la educación formal tenía el mayor valor en el Perú, así que cualquiera solo con el grado de bachiller gozaba de prestigio. Y en la sociedad peruana, si alguien era ingeniería agrícola, se dirigirían a él como «ingeniero». Uno era llamado con el título respectivo, incluso como bachiller.

Ahora, debes tener en cuenta que, en consecuencia, lidiando con todos nosotros en el grupo del Proyecto Perú-Cornell, Abraham era un cusqueño tímido. Tenía al frente a todos estos malditos Ph.D. gringos. Y, de nuevo, el Perú difiere de México: en ese país, «gringo» tiende a ser un epíteto negativo. En el Perú, al contrario, «gringo» es un término positivo. Hay racismo en el Perú a pesar de las ideas en literatura que pretenden mostrar a Latinoamérica como [una sociedad] no racista. Eso es mentira. En Latinoamérica son bien racistas, los peruanos son muy racistas y un rubio, «gringo» de ojos azules, es el estereotipo más positivo en el Perú. Así que tenemos a Abraham, que se ha visto

relegado en términos de educación, junto con todos estos doctores: don Abraham siempre decía «doctor», siempre había esa barrera que Abraham sentía muy profunda. Era muy tímido en estas circunstancias.

PD: Aunque haya alguna forma de omitir esto, como que él llame a Holmberg «Al». Y esto era probablemente a causa de su encuentro personal con Allan, cuando este le salvó la vida. Y nosotros nunca tuvimos la oportunidad de crear una situación en la cual poder sobreponernos a esto, parcialmente a causa de sus circunstancias, parcialmente a causa de las nuestras. Nunca pudimos cambiar esto.

HP: Debo decir que Holmberg era muy carismático. Holmberg era como Guillén, era muy calmado, para nada agresivo ni entrometido, más bien carismático, como ninguno de nosotros. Así que Holmberg y Guillén tenían una relación personal, como ninguno de nosotros jamás logró con don Abraham.

Guillén obtuvo por su juventud en el Cusco —esencialmente— actitudes sociorrevolucionarias hacia la sociedad peruana que él vio y percibió como las guías del cambio social fundamental y las reformas⁸. En consecuencia, el grupo del Proyecto Perú-Cornell, que también estaba involucrado con y tenía la meta de demostrar científicamente que el cambio social puede traer reformas no violentas, pacíficas y lograr el cambio social en la sociedad indígena y la peruana, tenía mucha afinidad con don Abraham Guillén, al que percibo también como un pacifista, pero comprometido con la reafirmación fundamental de su sociedad nacional. Así que la relación que se desarrolló entre los otros miembros del grupo del Proyecto Perú-Cornell, mi persona y don Abraham Guillén tenía que ver no solo [con el vínculo] entre Allan Holmberg y Abraham Guillén, sino también la cercana similitud ideológica y su compromiso con la transformación pacífica y el involucramiento de todos nosotros —en el grupo del Proyecto Perú-Cornell— hacia la misma meta.

⁸ La ciudad del Cusco fue un foco de efervescencia social y política a lo largo del siglo XX. El «Cusco Rojo» refleja la alta simpatía que alcanzaron los proyectos socialistas y revolucionarios de esta región sur andina en las clases medias profesionales, los sectores obreros y el mundo académico y artístico local. Diversos testimonios dan cuenta de la cercanía de Guillén a círculos progresistas académicos, artísticos y periodísticos, en el Cusco y en la capital del país.

Para enfatizar este punto del compromiso de don Abraham Guillén y de todos los que formaron parte del grupo, es pertinente mencionar que, en 1962, bajo la intensa presión del presidente de Estados Unidos, y en el marco de una visita inminente del presidente Manuel Prado Ugarteche a la Casa Blanca, el Gobierno del Perú organizó oficialmente la venta de la tierra de Vicos a los vicosinos, quienes cultivaban la tierra por cien y más años. Esa fue la

primera venta que concretaba el retorno de tierra de los conquistadores a los conquistados. Fijó el primer precedente para una mayor reforma, que fue llevada a cabo por un gobierno militar. Esta fue una reforma económica y social en la cual don Abraham Guillén fue tan dedicado hacia ella como los miembros del Proyecto Perú-Cornell, lo que explica, en un grado considerable, el tipo de relación que él desarrolló y mantuvo.

CRONOLOGÍA DE ABRAHAM GUILLÉN

1901

- Nace en la ciudad del Cusco, el 16 de marzo de 1901. Sus padres fueron Francisco Guillén Zárate e Yrene [Irene] Melgar.

Francisco Guillén falleció el 25 de junio de 1914. En el acta de defunción se señala que su oficio era el de agricultor. Fue natural de Marangani, Canchis. Fue hijo de Juan Guillén y Juana Zárate. Yrene Melgar fue natural de Arequipa y descendiente del poeta Mariano Melgar. Falleció el 15 de julio de 1917, a los 55 años, en la ciudad del Cusco. Fue hija legítima de Mariano Melgar y Candelaria N. de Melgar.

Además de Abraham Edmundo, del matrimonio Guillén Melgar nacieron Víctor Manuel (1888-1949), Elías Segundo (1890-1988), Germán y Hermelinda. En todos los documentos de la familia se señala como domicilio la calle San Agustín n.º 90, Cusco.

Décadas de 1900 y 1910

- Realiza sus estudios primarios y secundarios en el Cusco. Probablemente, en el Colegio de Ciencias de esta ciudad, donde su hermano Víctor fue profesor.

1919

- Ingresa como cadete a la Escuela Militar de Chorrillos.

1920

- Es ascendido a cabo. Incorporado al regimiento Cazadores del Oriente 17, acantonó en la ciudad de Iquitos (Loreto), hasta noviembre de 1921. Al año siguiente, escaló al grado de sargento de segunda.

1921

- Participa del «Movimiento Revolucionario del 5 de Agosto de 1921», revuelta cívico-militar iniciada en Iquitos por el capitán Guillermo Cervantes en contra del gobierno de Leguía. Este hecho marca el fin de su carrera militar.

En un documento remitido por el Estado Mayor General del Ejército se señala que prestó servicios en las Fuerzas Armadas peruanas durante dos años y cuatro meses.

1922

- Guillén es recluido en el presidio de El Frontón, la cárcel política del régimen. Según testimonios que dejó el artista a varios colegas y amigos, es aquí donde aprende fotografía. No conocemos el tiempo exacto de su estadía en esta penitenciaría.

Hacia 1926-1930

- Trabaja como fotoperiodista para los periódicos *El Sol* y *La Noche* de Lima con reportajes ilustrados sobre eventos deportivos.

1927

- Realiza un viaje por el altiplano peruano-boliviano. Acompaña al fotógrafo vienés Robert Gerstmann.



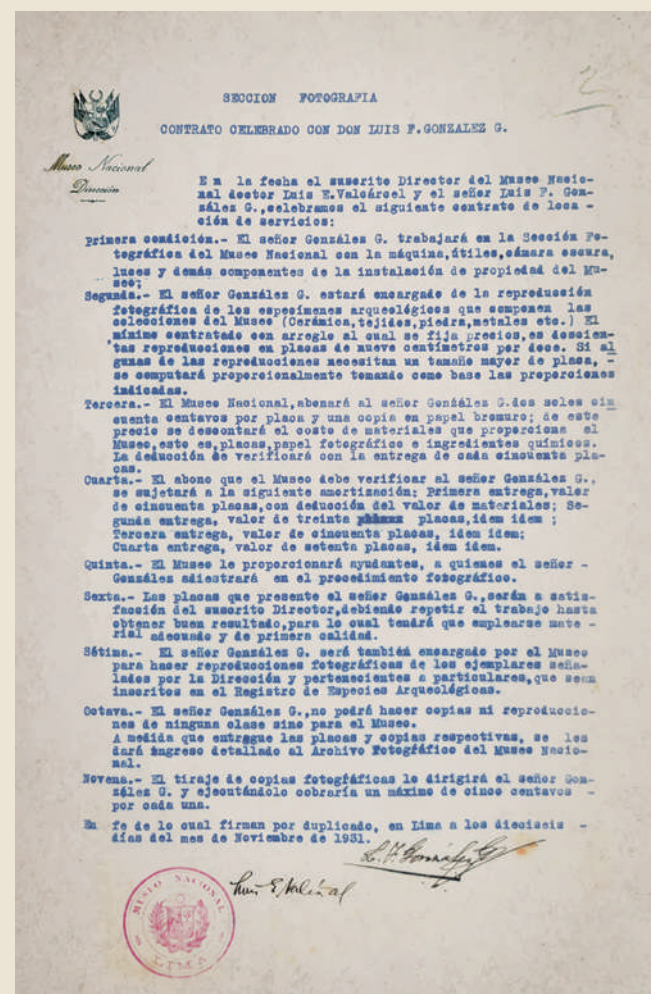
Yrene Melgar y Francisco Guillén. Década de 1900. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

1930

- El gobierno de Leguía cierra los diarios en que labora. Guillén abre su propio taller fotográfico. Henry F. Dobyns señala que Guillén estableció su estudio privado en su domicilio de la avenida Nicolás de Piérola (La Colmena), sin señalar si se instaló antes de su ingreso al Museo Nacional.
- Los hermanos Abraham y Germán Guillén colaboran con las fotografías del libro *Prehistoria peruana*, de Atilio Sivirichi. Probablemente, son suyas las imágenes de sitios arqueológicos en los alrededores del Cusco.

1931

- El gobierno establece la reorganización de los museos nacionales (Museo de Arqueología Peruana, Museo de Historia Nacional y el Museo Bolivariano) que se integraron al recién creado Museo Nacional, que quedaba bajo la dirección de Luis E. Valcárcel.



Contrato de Luis F. González como especialista de la Sección de Fotografía del Museo Nacional, noviembre de 1931. MNA/AHP.

- Se decreta la creación de la sección de cinematografía dentro del Instituto Peruano de Arte, que debía dedicarse a la producción de filmes con motivos nacionales. El proyecto de creación de esta oficina nace por iniciativa del director del instituto, José Sabogal.

1932

- Se firma el contrato de servicios entre Luis E. Valcárcel, director del Museo Nacional, y Abraham Guillén. En el documento se señala que el museo pagará a Guillén 15 centavos de sol por cada copia en tarjeta postal de los negativos en formato 9 x 12 centímetros.
- Se crea el Servicio Fotográfico del Museo Nacional y se nombra a Guillén como fotógrafo del mismo.
- Se inicia la publicación de la *Revista del Museo Nacional*, que incluirá en sus diversos números una serie de fotografías de Guillén con motivos arqueológicos.

1932-1933

- Realiza diversos trabajos para el Departamento de Antropología y Arqueología del museo, a órdenes de Julio C. Tello. A inicios de 1933, el trabajo arqueológico del museo se centró en los yacimientos de Nepeña y Punkuri (provincia de Santa, departamento de Áncash), en la costa norte peruana.

1933-1935

- En noviembre de 1933 se resuelve integrar a Guillén como miembro de la Comisión de Redescubrimiento de Sacsayhuamán, dirigida por Luis E. Valcárcel, misión científica organizada con motivo del cuarto centenario de fundación española de la ciudad del Cusco.

Realiza fotografías de las labores de limpieza y restauración de los restos arqueológicos en el Cusco y Puno. Desarrolla trabajos fotográficos en Sacsayhuamán, Qenqo, Tambomachay, Ollantaytambo, Pisac, Machu Picchu, Pikillaqta y el templo de Wiracocha (Raqchi). La comisión estuvo integrada, además, por el arquitecto Emilio Harth-Terré y el dibujante Alejandro Gonzáles «Apu-Rimak». En 1935, el arqueólogo Julio C. Tello realiza una visita a los centros que eran objeto del trabajo de la comisión, acontecimiento que es registrado por Guillén.

1934

- Como parte de la comisión del Museo Nacional, realiza un registro fotográfico en Puno. Destacan

imágenes de los centros arqueológicos de Sillustani y Pucará, la catedral de Puno, además de vistas de Lampa, la iglesia de Pomata, la iglesia de San Pedro en Juli y la localidad de Ácora.

- En abril se le encarga preparar el material fotográfico para la publicación *Cultura Peruana* (Resolución Suprema 67, 9 de abril de 1934). Probablemente, se refiere a su participación en la publicación *Cusco. Capital arqueológica de Sudamérica* (1534-1934), elaborada por Luis E. Valcárcel y editada por el Banco Italiano del Perú, en la que colabora con algunas fotografías. Preparó los internegativos a partir de clichés de otros fotógrafos cusqueños.

- A partir de las series fotográficas del Cusco y Puno, Luis E. Valcárcel plantea la creación del Registro de Monumentos Nacionales dentro del Departamento de Antropología y Arqueología del museo que, además del soporte científico que ofrecería, también debía generar ingresos económicos a la institución.

- Luis E. Valcárcel ofrece a su amigo Rafael Larco Hoyle una serie de imágenes referidas a trabajos arqueológicos (Sacsayhuamán, Pisac y Ollantaytambo), tomadas por Guillén, que fueron incluidas en la publicación *Cusco histórico. Homenaje a la ciudad de todos los tiempos en la cuarta centuria de su fundación española* (1934).

- El comité ejecutivo encargado de organizar las celebraciones por el cuarto centenario de fundación española del Cusco autoriza a Luis E. Valcárcel la remisión de fotografías de los recientes hallazgos arqueológicos a la agencia de noticias The Associated Press (AP).

- Realiza fotografías de los trabajos arqueológicos en el yacimiento prehispánico de Chancay.

- Por intermedio de Luis E. Valcárcel, se publican las fotografías de la comisión del Museo Nacional, tomadas por Guillén, en la prensa cusqueña.

- Sus fotografías sobre los trabajos arqueológicos en el Cusco ilustran un artículo de Luis E. Valcárcel en el *Boletín de la Unión Panamericana*, publicado en Washinton D. C.

- Se publica un número especial de *The New West Coast Leader*, revista de la colonia angloamericana en el Perú, con motivo de las celebraciones por el cuarto centenario de la fundación española de la ciudad del Cusco. Según Guillén, colaboró con fotografías de carácter arqueológico, aunque

en la revista no se señala su autoría en ninguna de las imágenes.

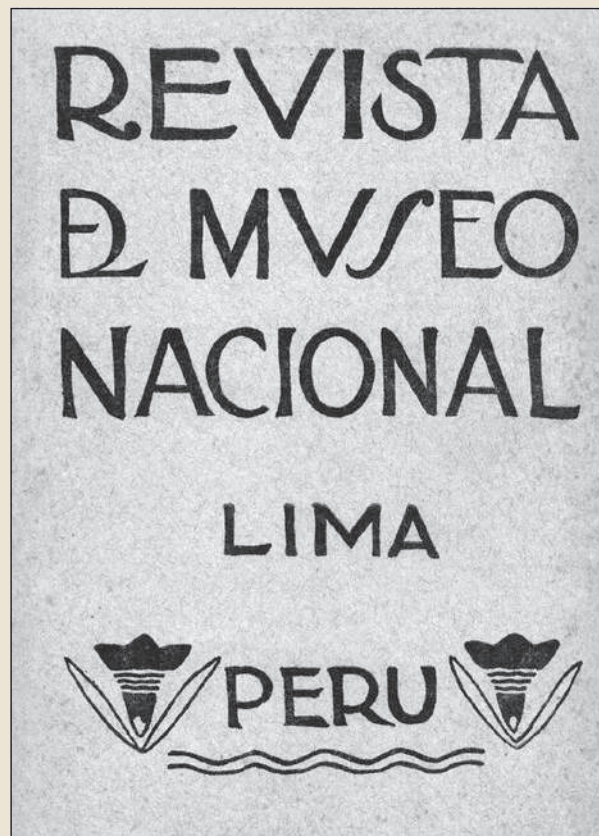
- *The Illustrated London News* publica el primero de una serie de artículos ilustrados de Luis E. Valcárcel referido a los descubrimientos arqueológicos en el Cusco y en la costa norte peruana, con las fotografías de Guillén.

- Luis E. Valcárcel remite al arqueólogo estadounidense Philip A. Means escritos y una serie de fotografías de Guillén sobre sus trabajos en el Cusco que debían publicarse en la sección ilustrada de *The New York Times* y en el *National Geographic Magazine*.

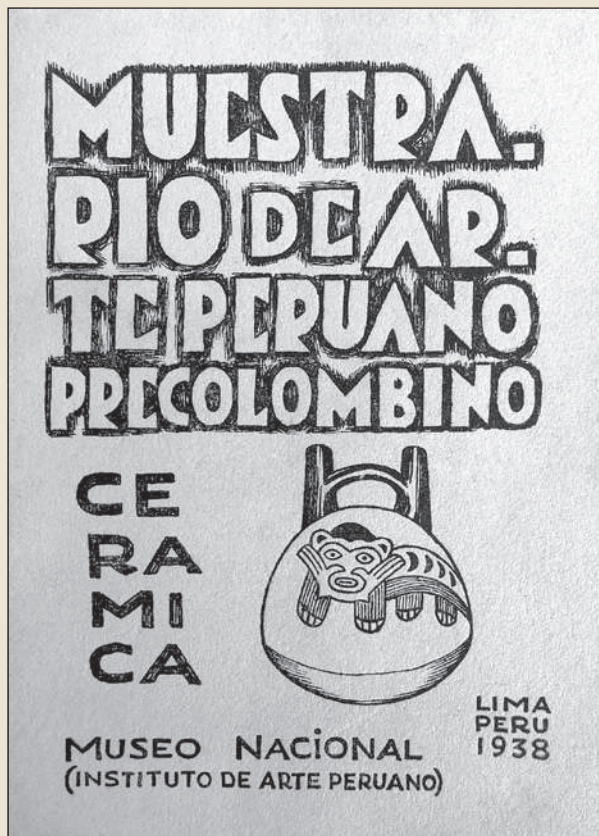
- En noviembre de este año, José M. Franco Inojosa escribe a Luis E. Valcárcel. Le comenta los trabajos recientes realizados por los miembros del Instituto Arqueológico del Cusco en el sitio de Chacán (alrededores del Cusco), en los que participa el fotógrafo Guillén. Resalta las dificultades que tuvo este para tomar las vistas debido a las lluvias, por lo que solo pudo lograr cuatro fotos del lugar: «Al amigo fotógrafo no le pudimos pedir más» (Franco Inojosa 1934). Asimismo, se señala en la carta el



Museo Nacional en la portada de *The New West Coast Leader* (n.º 1167, julio de 1934). BNP.



< 1 y 2



< 3 y 4

Publicaciones del Museo Nacional

- 1 > Portada de la *Revista del Museo Nacional*. Colección particular.
- 2 > Portada de *Cuadernos de Arte Antiguo del Perú*, n.º 1. Colección particular.
- 3 > Portada de *Muestrario de arte peruano Precolombino*. Colección particular.
- 4 > Afiche publicitario del Museo Nacional de Arqueología (Museo Nacional), década de 1930. MNCP.

envío de una copia del inventario general de fotografías y útiles que Guillén entregó al instituto.

1934-1937

- Sus fotografías se incluyen en *Los trabajos arqueológicos en el departamento del Cusco*, una serie de folletos editados en la imprenta del Museo Nacional, que también reproducen los trabajos del dibujante Alejandro Gonzáles «Apu-Rimak».

1935

- En octubre de este año, realiza comisiones de registro en los monumentos arqueológicos de los alrededores de Lima. Acompaña a Jorge C. Muelle.

1935-1938

- Participa en la edición de la serie *Cuadernos de Arte Antiguo del Perú*, editada por Luis E. Valcárcel en el Museo Nacional, con fotografías de las piezas arqueológicas tomadas de los repositorios del museo.

1936

- Víctor Guillén publica *Antigüedad del Cusco*, que incluye fotografías de la monumentalidad cusqueña, en las que destaca la arquitectura de la ciudad y de los centros arqueológicos de Sacsayhuamán y Machu Picchu.

1937

- Sus fotografías arqueológicas se incluyen en el pabellón peruano de la Exposición Internacional de París de 1937 (marzo-noviembre), cuya organización estuvo a cargo de Luis E. Valcárcel.
- Participa en una comisión científica del Ministerio de Educación formada por Fortunato Herrera y Juan José Delgado con el fin de explorar el paraje Tarma-Tambo, para luego introducirse en la selva de Chanchamayo, en agosto y septiembre. Realiza vistas fotográficas de pueblos amazónicos (yanesha y asháninka), probablemente en los alrededores de la Colonia del Perené, concesión de la Peruvian Corporation.

- Participa en las excavaciones de la Cuarta Expedición Arqueológica del Marañón, auspiciada por la UNMSM y la Fundación Rockefeller. La expedición parte de Lima el 16 de junio. Las fotografías de esta comisión se encuentran en el Museo de Arqueología de la UNMSM y el FBEHA/MNAAHP.

- Desarrolla trabajos de registro fotográfico en el yacimiento arqueológico de Chancay.

1938

- Sus fotografías se incluyen en el *Muestrario de arte peruano precolombino. Cerámico*, publicado por el Instituto de Arte Peruano, elaborado por Jorge C. Muelle.
- Registra los trabajos arqueológicos del museo en Pachacamac.
- Se le comisiona la elaboración de materiales visuales en el cerro Mulato, cerca de Chongoyape, en Lambayeque (Resolución Suprema 297, 28 de marzo de 1938).
- Realiza trabajos de registro fotográfico en los centros arqueológicos Huaca del Sol y la Luna (Nepeña).

1939

- Se resuelve su nombramiento como fotógrafo del Museo Nacional (Resolución Ministerial 234, 18 de enero de 1939, de la Dirección de Enseñanza Secundaria).

1940

- Realiza diversos trabajos fotográficos de la arquitectura limeña. Destaca vista de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción.

1941

- Es comisionado por el gobierno para integrarse como fotógrafo a la Comisión de Estudios de los Templos de Chucuito, dirigida por José M. Franco Inojosa e integrada por el dibujante Alejandro Gonzáles «Apu-Rimak», para catalogar los muebles y posesiones de las iglesias de esta provincia puneña. Realiza tomas de los templos de Santa Cruz y San Pedro (Juli), Ayaviri, el templo de Asunción (Yunguyo), Santiago (Pomata), San Pedro (Zepita), Santa Bárbara y San Miguel (Ilave) y Capachica.

1942

- Desarrolla registro fotográfico en Huiñay Huayna, en el camino a Machu Picchu.

1943

- Se publica *Representaciones patológicas en la cerámica peruana* (Imp. Museo Nacional), texto médico de Juan B. Lastres, con fichas arqueológicas de Jorge C. Muelle y fotografías de Abraham Guillén.
- Colabora con el etnógrafo y fotógrafo Pierre Verger, entonces comisionado por Luis E. Valcárcel

para tomar fotografías de carácter etnográfico para el Museo Nacional en el Cusco y Puno remitiéndole insumos fotográficos.

1944

- Realiza fotografías a las piezas y asistentes a la Exposición de Arte Religioso realizado en el Convento de San Francisco organizado por el Consejo Nacional de Conservación y Restauración en 1944.
- Realiza trabajos de registro fotográfico en el departamento de Cajamarca. Se anotan vistas de la arquitectura de la ciudad (iglesia de Belén, Plaza de Armas y catedral) y del canal de Cumbemayo.

1945

- El Ministerio de Educación resuelve la creación del Museo Nacional de la Cultura Peruana, que ocupará el local del antiguo Museo Nacional. Guillén pasa a depender de esta nueva institución, la cual fue inicialmente dirigida por Luis E. Valcárcel.
- Se crea el Instituto de Estudios Etnológicos, como institución dependiente del Museo Nacional.

- En agosto de este año es comisionado a Ayacucho y Vilcashuamán en una expedición fotográfica.
- Toma una serie de fotografías del interior del convento de San Agustín.
- Desarrolla un registro fotográfico en Pallasca (Áncash).

1946

- El *Handbook of South American Indians* publica sus fotografías de centros arqueológicos en el Cusco (Sacsayhuamán, Kenko, Ollantaytambo, Limatambo), remitidas por Luis E. Valcárcel a Julian Steward, en 1943.

1946-1948

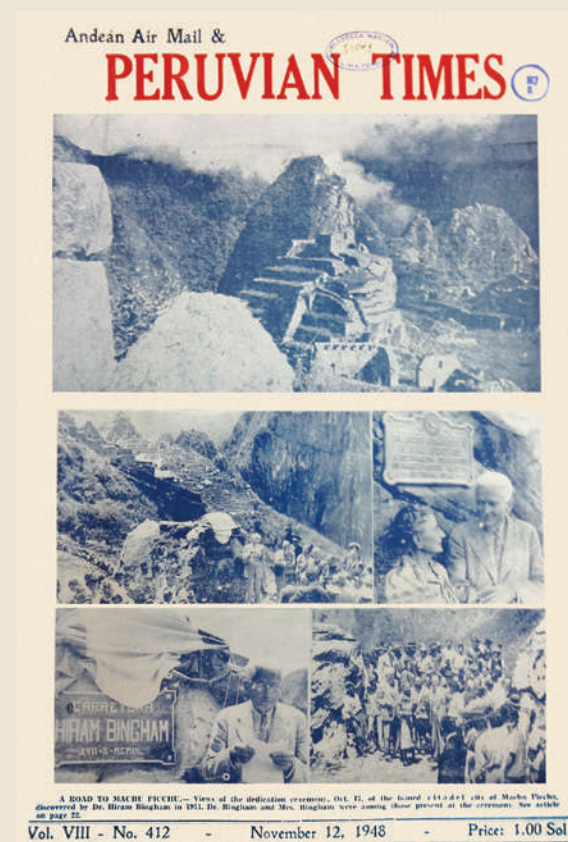
- La Dirección del MNCP decide que participe como fotógrafo en el equipo peruano-estadounidense del Proyecto Virú (La Libertad), coordinado por *The Institute of Andean Research*. Es la primera comisión en la que se le solicita, además de registrar los hallazgos arqueológicos, la producción de imágenes de carácter antropológico. El equipo de investigación etnográfico y sociológico en los valles de Moche y Virú fue dirigido por Allan R. Holmberg y Jorge C. Muelle

1947

- En diciembre, realiza registro fotográfico de la fiesta de la Virgen de la Puerta en Otuzco (La Libertad).
- Colabora con fotografías para el artículo de Felipe Cossío del Pomar «Sobre el indio peruano», publicado en la revista *Continente*.

1948

- Colabora con una serie de fotografías etnográficas que ilustran el texto de Emilio Adolfo Westphalen referido a la fundación y actividades del Instituto de Estudios Etnológicos.
- Realiza trabajos fotográficos de la arquitectura del Cusco y sus iglesias (La Merced, La Recoleta, San Francisco, Balcón de Herodes, Santa Rosa, Santa Teresa, Saphi, Santa Catalina).
- Sus fotografías aparecen en la publicación *Mate peruano*, de Arturo Jiménez Borja.
- El 17 de octubre, Hiram Bingham regresa a Machu Picchu y participa de la ceremonia de inauguración de la carretera al santuario arqueológico. Las fotografías oficiales son tomadas por Abraham Guillén, que acompaña a la comitiva. Algunas de estas se publican en la portada de *The Andean Air Mail & Peruvian Times*.



Portada del *Peruvian Times* dedicada a la visita de Hiram Bingham al centro arqueológico de Machu Picchu (n.º 412, 12 de noviembre de 1948). BNP.

- Según varios testimonios, a sugerencia de Abraham Guillén, Allan R. Holmberg decide hacer una primera visita a la hacienda Vicos y las comunidades adyacentes, donde años más tarde se iniciaría el Proyecto Vicos (Perú-Cornell). Como miembro del equipo liderado por Holmberg e integrado por estudiantes de etnología de la UNMSM, Guillén recorre la sierra ancashina.

1949

- Desarrolla trabajos fotográficos en la catedral de Lima.
- Realiza trabajos fotográficos en el Cusco (iglesias de La Compañía, San Francisco, Santa Catalina y el local de la Universidad Nacional de San Antonio Abad).
- En octubre, realiza un registro fotográfico de la *Exposición de la selva*, organizada en el local del Club de la Unión, a partir de la colección de Raúl de los Ríos.
- Colabora con diversas fotografías para el libro de Frances Toor, *Three Worlds of Peru* (1949). Es probable que las imágenes de trajes típicos andinos, atribuidos a la Corporación Nacional de Turismo, también sean de su autoría. Estas fotografías fueron entregadas a la autora por el director del MNCP, Luis E. Valcárcel.

1950

- En mayo, a pedido de Julius Klein, de la misión estadounidense que asesoró en temas económicos al presidente Manuel A. Odría, la dirección del MNCP autoriza a Guillén tomar fotografías en la costa de La Libertad (restos y trabajos arqueológicos en Chan Chan y vistas coloniales en la ciudad de Trujillo).
- La fotografía de una obra del escultor Luis Ccosi Salas, de autoría de Guillén, se publica como portada de la revista *Folklore. Tribuna del pensamiento peruano*. Esta misma imagen luego se reproduce en la contraportada de *Cultura y Pueblo* (año I, n.º 3, 1964).
- Participa en dos misiones oficiales al Cusco para medir los daños del terremoto que afectó a la ciudad en mayo de 1950. La primera, a mediados de junio de 1950, dirigida por Luis E. Valcárcel, director del MNCP, y encomendada directamente por el gobierno. Y, la segunda, de septiembre a octubre de ese año, a solicitud de Julius Klein y Alberto Giesecke (entonces, agregado cultural en la embajada estadounidense de Lima). En esta

segunda misión, realizó vistas en blanco y negro y en color, además de encontrarse con el fotógrafo cusqueño Eulogio Nishiyama, también contratado por Klein y Giesecke para tomar imágenes del patrimonio arqueológico de los alrededores del Cusco, así como fotos de carácter etnográfico.

Se destacan imágenes de los daños en las estructuras de San Pedro, La Merced, La Compañía, Casa del Almirante, calle Santa Catalina Angosta, calle Maruri, Santo Domingo, Casa de La Barra, Triunfo, Plaza de Armas, calle Loreto, portal del Comercio.

- En julio, toma fotos de la fiesta de la Virgen del Carmen en Marcará (Carhuaz, Áncash). También hace registros de esta localidad en 1953 y 1954.
- Realiza trabajos de registro fotográfico en la Casa Ricketts, Arequipa.

Década de 1950

- El Instituto de Arte Peruano, del MNCP, inicia el estudio de la vestimenta peruana elaborando dibujos de «trajes típicos» a partir de algunas fotografías de Guillén.



«Corona y plumaje de gala de curaca» (sic). Ficha fotográfica con la imagen de un líder awajún del río Santiago, en Amazonas, s/f. MNAHP.

1951

- En febrero, el director del MNCP le autoriza a realizar fotografías en las islas guaneras de Paracas, según requerimiento de Julius Klein.
- Realiza fotografías en las catacumbas de la iglesia de San Francisco, en Lima.
- Luego del terremoto del Cusco, la Unesco envía a una comisión técnica al Cusco a evaluar daños a la arquitectura monumental (junio-agosto). La misión dirigida por George Kubler, director de Historia del Arte de la Universidad de Yale, incluye al fotógrafo Abraham Guillén. Según Kubler, el trabajo de ocho semanas en el Cusco permitió la producción de mil fotografías arquitectónicas.
- Colabora con fotografías para los artículos «Los toritos de Santiago de Pupuja», de Arturo Jiménez Borja, y «Cómo será reconstruida la ciudad imperial de los incas. Reportaje al Dr. Luis E. Valcárcel», publicados en *Flora. Revista femenina del Perú*.

1952

- Inicia sus colaboraciones fotográficas en el Proyecto Perú-Cornell. Dobyens señala que el Departamento de Antropología de Cornell estableció una remuneración para Guillén por estos servicios. Según el artista, realizó cinco viajes de registro fotográfico. En: MNCP y FBEHA/MNAAHP se anotan vistas en 1952, 1953, 1954, 1955 (24-27 de septiembre) y 1958.
- La Unesco publica el reporte de la misión de Kubler al Cusco, el cual incluye 53 fotografías de Guillén. Estas fotografías están ahora acopiadas en la Universidad de Yale. El diseño de las maquetas del plan de reconstrucción de la Unesco fue ilustrado con fotografías de Guillén, las que se exhibieron en el MNCP.

- En agosto, sus fotografías de Vicos ilustran un artículo sobre los avances del Proyecto Vicos (Perú-Cornell) en la revista *Peruvian Times*, publicación dirigida a la colonia angloamericana en el Perú.

- Realiza trabajos de registro fotográfico en el centro arqueológico Cerro Culebras, en la hacienda Márquez (Lima).
- Realiza trabajos de registro fotográfico en el centro arqueológico Armatambo, en Chorrillos (Lima).
- Desarrolla un registro de la fiesta de la Sequia Tusuy (Puquio, Ayacucho), en compañía de José María Arguedas.

1952-1954

- Toma fotos en los centros arqueológicos de Nepeña, junto al estadounidense Richard P. Schaedel, con quien entabló una estrecha amistad.

1953

- Desarrolla un registro fotográfico de un canal de regadío en el río Santa (Áncash).
- Realiza trabajos de registro en el centro arqueológico de Chan Chan (La Libertad).
- Desarrolla un registro fotográfico de los trabajos arqueológicos en diversos centros de Lambayeque. Se anotan La Chotuna (Chiclayo), La Guitarra (Zaña), el Purgatorio (Túcume) y Licapa (Chicama).
- Desarrolla un registro fotográfico en el centro arqueológico Las Colinas (Ancón).
- Colabora con diversas fotografías para graficar el texto de Hazel O'Hara «Science and the Indian», sobre el Proyecto Vicos (Perú-Cornell) en la revista *Natural History*.

1954

- Realiza fotografías de la iglesia de San Agustín, en Lima.
- Desarrolla un registro fotográfico del centro arqueológico de Paramonga (Supe, Áncash).
- Participa en la filmación del video «Prehispanic Architecture North Coast Peru». Graba vistas de monumentos prehispánicos en la costa norte (Cerro Sechín, huaca Paamarca, huaca El Dragón, Chan Chan), bajo la dirección de Richard P. Schaedel. El video es editado por el Centro de Teoría e Historia de la Arquitectura y Estudios Urbanos del Instituto Virginia Tech.

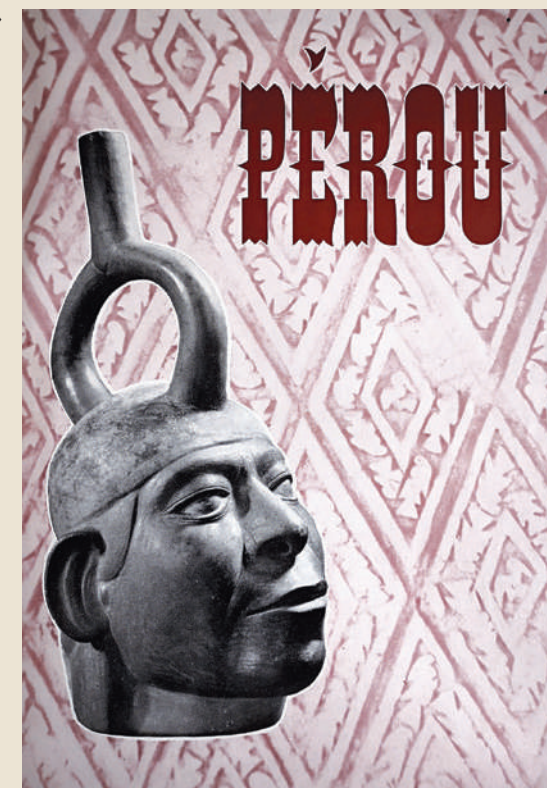
1954-1956

- Desarrolla un registro fotográfico en el valle del Mantaro, junto a José María Arguedas. Se destacan imágenes del arte textil de la región.

1955

- Desarrolla un registro fotográfico en el centro arqueológico de Chavín de Huántar (Áncash).
- Desarrolla un registro fotográfico de la iglesia de Belén (Cusco).
- Colabora con imágenes para ilustrar el texto de Luis E. Valcárcel «El apogeo del Perú», publicado en *Fanal*.

1 y 2 >



3 y 4 >



Arte y patrimonio en las revistas ilustradas.

- 1 > «Perou», portada de *Revue Française* en su número especial dedicado al Perú (n.º 98, 1968), con foto de Abraham Guillén. Colección Úrsula de Bary Orihuela.
- 2 > Retablita Joaquín López Antay retratado por Enrique Camino Brent. Portada de *Fanal* (vol. XV, n.º 56, 1960).
- 3 > Portada de *Cultura y Pueblo* (año I, n.º 1, 1964), con fotografía de A. Guillén. Colección particular.
- 4 > Portada de *Hora del Hombre* (enero de 1957), en un número especial dedicado al artista José Sabogal, con fotografía de A. Guillén. Colección particular.

- Heinrich Ubbelohde-Doering dirige una carta a Luis E. Valcárcel en que solicita la remisión de negativos de fotografías de textiles mochica para una publicación. Para la elaboración de los negativos, Ubbelohde-Doering recomienda el trabajo del especialista del museo: «Creo que Sr. Guillén como fotógrafo muy experto podía hacer tales fotos (en forma de diapositiva)» (Ubbelohde-Doering 1958). Al parecer, esta comisión no se realizó, porque la publicación de Ubbelohde-Doering sobre su experiencia en el Perú no incluye la referencia a los trabajos fotográficos de Guillén o los museos nacionales.
- Fotografía los nuevos trabajos arqueológicos en la Huacas de la Luna y el Sol (Nepeña).

1956

- En julio, realiza trabajos fotográficos en la ciudad de Cusco. Se destacan vistas de la Casa del Almirante, la calle Santa Catalina Angosta, la iglesia de La Compañía, la iglesia de Belén y la Catedral del Cusco.



Artículo con fotografías de Guillén sobre los avances del Proyecto Vicos (Perú-Cornell). *Natural History*. Junio de 1953. Colección Úrsula de Bary Orihuela.

- Se publica en *Fanal* un artículo de José María Arguedas con una serie de fotografías de Guillén sobre la producción textil artesanal en el valle del Mantaro.
- Realiza una serie de fotografías de la fiesta de la Sequia, el reparto de agua y los danzantes de tijeras en Puquio (Ayacucho), registra el trabajo etnográfico de José María Arguedas y Josafat Roel.
- Realiza un registro fotográfico en Vilcashuamán (Ayacucho) con el arqueólogo Hernán Amat.
- Acompaña a Luis E. Valcárcel y a José María Arguedas en una visita y registro fotográfico en Ciudad de Dios y otras barriadas de Lima.

- Colabora con fotografías para un artículo sobre la ciudad de Huamanga, publicado en la revista *Perú al Día*.
- Colabora con fotografías de motivos amazónicos para ilustrar el número especial de *Fanal* dedicado a la selva peruana. Es también de su autoría la imagen del reverso de portada con una vista del río Amazonas.

- Realiza un registro fotográfico en Madre de Dios (río Blanco), donde retrata individuos y familias mashco.

- Colabora con imágenes de la arquitectura cusqueña en el texto *Cusco: Window on Peru* (1956), publicado por Miriam Kropp.

- Dudley T. Easby Jr. (The Metropolitan Museum of Art) publica un estudio sobre la orfebrería prehispánica en la revista del Instituto de Arte Americano de la Universidad de Buenos Aires, la cual incluye fotografías de Guillén, remitidas al autor por Luis E. Valcárcel.

- Realiza un registro fotográfico de la Catedral de Lima.

1957

- Realiza una serie de fotografías del interior de la iglesia de las Nazarenas.
- Guillén cumple 25 años de servicio en el Museo Nacional.
- Se publica en *Fanal* el artículo de Abner Montalvo Vidal sobre el Proyecto Vicos (Perú-Cornell), ampliamente ilustrado con fotografías de Guillén. Es también de su autoría la imagen del reverso de portada con una temática similar.

- Colabora con una imagen de las terrazas incaicas en Pisac (Cusco) para un texto de Rómulo Ferrero, publicado en *Fanal*.
- Ofrece diversas fotografías de nacimientos, retablos y artesanías asociadas a la Navidad, publicadas en *Fanal*.
- Colabora con fotografías, entre ellas, las de portada y contraportada, en el número especial de la revista *Hora del Hombre*, en homenaje al pintor indigenista José Sabogal.

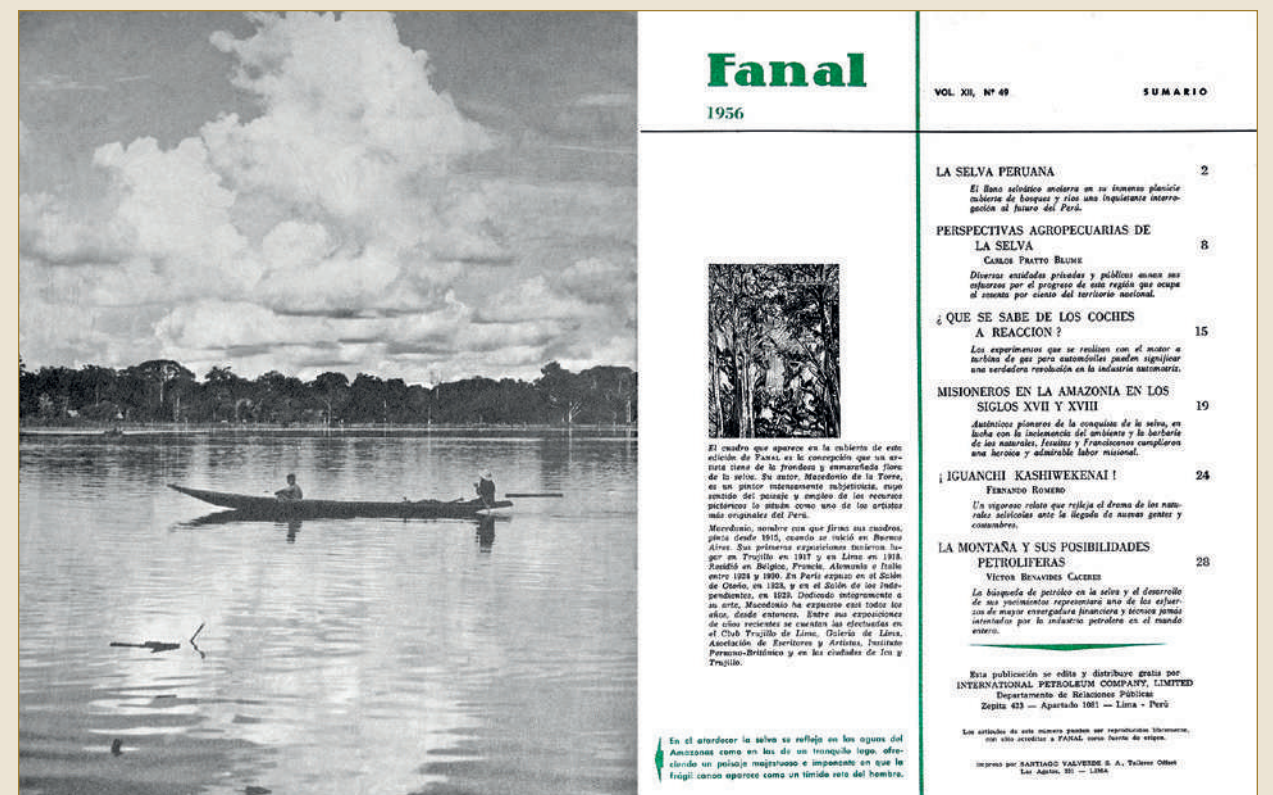
1958

- Colabora con fotografías de los interiores del palacio de Torre Tagle, para una publicación del arquitecto Héctor Velarde, en la revista *Fanal*. Probablemente este año realiza una serie de fotografías de los interiores del palacio de Torre Tagle.
- Colabora con la fotografía de contraportada de *Fanal*, número 55.
- Desarrolla registro fotográfico en el centro arqueológico de Cerro Colorado (Pisco).

- Colabora con fotografías de carácter arqueológico y etnográfico para la revista *La Revue Française*.
- La revista *Fanal* incluye fotografías suyas (blanco y negro, y en color) con motivos diversos para ilustrar un número especial dedicado al aniversario de la República de Francia (Machu Picchu, cuadros virreinales y arquitectura colonial cusqueña, valle de Paucartambo, balsero en el Titi-caca, andenes en el Cusco, piezas arqueológicas, lienzos coloniales, cuadro de Santa Rosa de Lima de Francisco Laso).

1959

- Desarrolla un registro fotográfico en el Cusco. Se anota la serie «Camino» a Machu Picchu, valle de Urubamba y vistas de Yucay.
- Guillén solicita al director del MNCP recibos de pago como constancia de actividades en el museo, a fin de incluirlos en el expediente que busca el reconocimiento de sus 25 años de labor en la institución como ayudante segundo y fotógrafo-catalogador del Museo Nacional de Historia, dependencia de la Dirección de Cultura, Historia y Arqueología del Ministerio de Educación Pública.



Edición especial de la revista *Fanal* dedicada a la selva peruana. Fotografía de atardecer amazónico de Abraham Guillén. (vol. XII, n.º 49, 1956). Colección particular.

- Realiza trabajos de registro fotográfico en el centro arqueológico de Sechín (Casma).

1960

- Sus fotografías componen la portada y el interior de la tapa de un número de agosto de *The Andean Air Mail & Peruvian Times* dedicado al Proyecto Vicos (Perú-Cornell).
- Solicita al Ministro de Educación Pública se le reconozcan sus años de servicio prestados al Ejército (dos años, cuatro meses) y así sumárseles a los 16 años y 8 meses que ya le habían reconocido por resolución del 10 de febrero de 1950.
- Una fotografía suya ilustra la portada de la revista semanal *Panorama Portuario*. Sus fotos de la monumentalidad arqueológica del Cusco ilustran también el texto «Reportaje al señor William Ramsey».
- Realiza un trabajo de registro fotográfico de la iglesia de La Concepción, en Lima.
- Colabora en la exposición *Ancient Treasures of Peru* en Worcester Art Museum (enero-marzo) y en la edición del libro de su catálogo referido a la muestra.

- Fotografía los nuevos trabajos arqueológicos en Pachacamac.

1961

- Participa en el libro *Álbum del Perú*, editado por el Ministerio de Educación Pública. Iniciativa visual en el que se publicaron fotografías de importantes artistas, como Rómulo M. Sessarego, Germain Welther (Swiss Photo), Antonio Wong de Iquitos y fotografías del archivo del Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Se selecciona sus clichés con motivos de diversas regiones del país: callejón de Huaylas (Marcará, provincia de Carhuaz), la procesión del Señor de los Temblores (Cusco), huaca Esmeralda (Trujillo), la Portada del Sol en Tiahuanaco, el centro arqueológico de Pachacamac, Machu Picchu, Sacsayhuamán, valle de Urubamba, Sillustani, el tumi, ídolos de Pikillaqta, cerámicos con motivos incas, un retablo ayacuchano, un torito de Pupuja, mates burilados e iglesias en Ayacucho.
- En julio, colabora con las imágenes que ilustran el artículo de Enrique Zileri Gibson sobre los alcances del Proyecto Vicos (Perú-Cornell) y el desarrollo agrícola en la sierra ancashina.
- Realiza un registro fotográfico en el Cusco. Se anotan el templo de Santo Domingo, Coricancha y restos arqueológicos en Yucay.

- Desarrolla un registro fotográfico de monumentos de la ciudad de Arequipa. Se anotan la calle Santa Catalina, la calle Bolognesi, la Casa de la Moneda, la iglesia de San Agustín, la Plaza de Armas y el antiguo convento de la Compañía. También registra la iglesia de Cayma.

- Registra el centro arqueológico de Sechín (Casma).
- Participa con fotografías en el libro *Instrumentos musicales del Perú*, de Arturo Jiménez Borja.
- Colabora en la exposición *Los tesoros artísticos del Perú*, organizada en Ciudad de México por la Secretaría de Relaciones Exteriores de México en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Asimismo, sus fotos ilustran el catálogo de la exposición.

1962

- *Fanal* publica una serie de fotografías de Guillén sobre los alcances del Proyecto Vicos (Perú-Cornell), en un amplio artículo de Carlos Chueca. Es de su autoría la imagen del reverso de la portada con una temática similar.



«Mujer de Piura» composición a partir de fotografías de Guillén en portada de *Cultura y Pueblo*. (Año II, n.º 6, abril-junio 1965). BNP. Fotografía superior publicada en Dobyns & Guillén (1970).

1963-1967

- Realiza un importante número de fotografías y películas en color con grabaciones de danzas folclóricas en Junín, Cusco, Apurímac y otros departamentos. Según Guillén, fueron trabajos de filmación y capacitación técnica para el Departamento de Folklore de la Casa de la Cultura del Perú, dirigido por Josafat Roel.

1963

- Registra la ceremonia de otorgamiento de títulos a los campesinos de Vicos.
- Desarrolla un registro fotográfico de los trabajos de recopilación y grabación musical realizado por Emilio Mendizábal para la Casa de la Cultura del Perú en Ayacucho.
- Por intermedio de Luis E. Valcárcel, sus fotografías con motivos prehispánicos son integradas al texto *Civiltà andine*, del antropólogo y naturalista italiano José Imbelloni.
- Realiza un registro fotográfico en el Cusco. Se anotan imágenes de la iglesia de La Compañía, la catedral del Cusco, la iglesia de San Francisco y Coricancha, restos arqueológicos en Yucay y población campesina en Ocongate.

1964-1970

- Con la dirección de José María Arguedas, la Casa de la Cultura del Perú inicia la publicación de *Cultura y Pueblo*, una revista ilustrada de divulgación cultural. Guillén aparece reseñado como el fotógrafo «oficial» de la revista y colabora con todos los números de la publicación (números 1-20, de 1964 a 1970). En muchos casos, Guillén es autor de las imágenes de portada y contraportada de la revista. En el primer número se destaca la imagen de una pieza del torito de Pupuja, tomada de los repositorios del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

1964

- Participa de una comisión al departamento de Apurímac para elaborar clichés de la piedra de Sayhuite. Además, toma fotografías de la ciudad de Abancay, la Plaza de Armas y el carnaval de Andahuaylas.
- Desarrolla un registro fotográfico en Huari-Huillca (Junín).
- Colabora con una fotografía sobre la labor educativa del Proyecto Vicos (Perú-Cornell) en el texto «Hombres y desarrollo económico», de Fernando Romero.

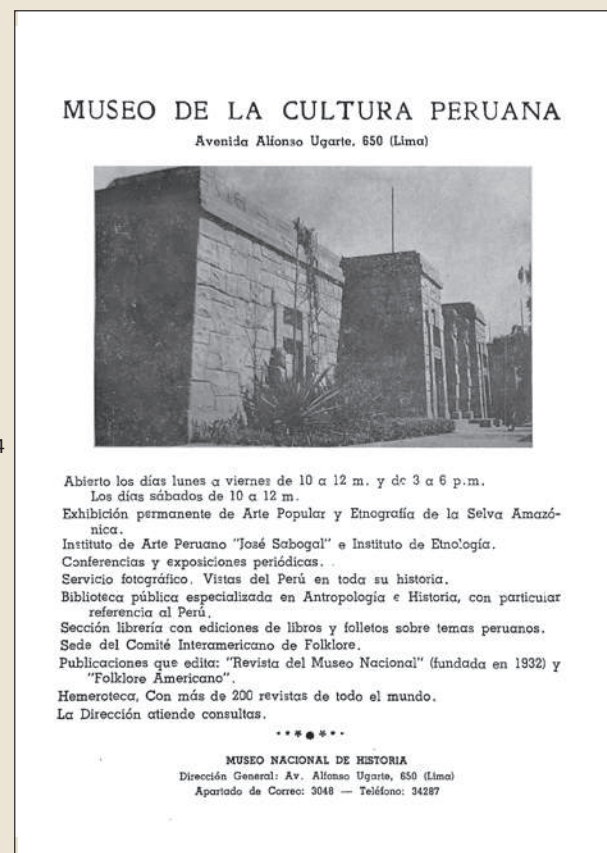
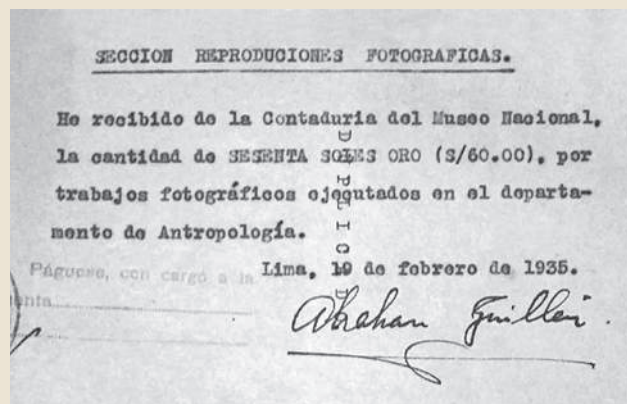
- Se publica *La cerámica peruana prehispánica*, de Sebastián Salazar Bondy, en que se incluyen fotografías de Guillén.
- Participa con imágenes de motivos arqueológicos en el libro *Arte del Perú*, de Luis E. Valcárcel.
- Colabora con fotografías a color de piezas arqueológicas de los museos nacionales, que ilustran el trabajo de Óscar Fernández sobre la metalurgia prehispánica, publicado en *Fanal*. También es suya una imagen del beaterio de las Nazarenas, en el Cusco, que aparece como reverso de contraportada de la revista.
- Colabora con fotografías tomadas para el Museo Nacional de Historia en el libro *Machu Picchu, el más famoso monumento arqueológico del Perú*, de Luis E. Valcárcel.
- Desarrolla un registro fotográfico en Ayacucho. Se anota la Plaza de Armas de Huamanga y telares artesanales.
- Realiza trabajos de registro fotográfico en el Cusco. Se anotan vistas de Santo Domingo, restos arqueológicos en Yucay y la población campesina en Ocongate.



Pieza prehispánica extraída en Cajamarquilla. Revista *Cultura y Pueblo* (año V, n.º 13-14, enero-junio 1969). BNP.



< 1



< 2 y 3



< 4

Trayectoria de un fotógrafo nacional.

- 1 > Abraham Guillén en comisión a la costa liberteña. Fotógrafo desconocido, Huanchaco, c. 1947-1948. Colección Úrsula de Bary Orihuela.
- 2 > Recibo por servicios prestados en el Departamento de Antropología del Museo Nacional, febrero de 1935. MNCP-ACMC.
- 3 > Folleto del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Incluye el «servicio fotográfico» dirigido por A. Guillén. Década de 1950. MNCP.
- 4 > Folleto de la exposición-homenaje a Abraham Guillén en el Museo de Arte Italiano, en febrero de 1981. Colección de Víctor Pimentel.

- Colabora con imágenes para la publicación *Reportaje al Perú*, editada por Pedro F. Cortázar, iniciativa de propaganda nacionalista impresa por el grupo editorial La Prensa.

La revista incluye fotografías de Guillén con temática folclórica, tomadas de los fondos del Museo Nacional de la Cultura Peruana: bailes alti-plánicos (Puno), danzantes de tijeras (Ayacucho), danzas de Tupe (Lima), baile de los «argentinos» en Queramarca (Cusco) y la danza de los canasteros en la fiesta de la Virgen de la Puerta de Otuzco (La Libertad).

1965

- Se publica *Cultura y Pueblo* con una portada basada en una pintura del artista arequipeño Vinatea Reinoso, obra fotografiada por Guillén.
- Sus fotografías se reproducen en el número especial de marzo de *The American Behavioral Scientist*, dedicado al Proyecto Vicos (Perú-Cornell). El dossier incluye artículos de Allan R. Holmberg, Mario C. Vázquez, Paul L. Doughty, J. Oscar Alers, Henry F. Dobyns y Harol D. Laswell (vol. 8, n.º 7).

- Se publica *Cultura y Pueblo* con una composición fotográfica de portada, a partir de dos fotografías suyas referidas a la continuidad cultural en la costa norte peruana.

- Participa del proyecto fotográfico itinerante *Perú ante el mundo*, organizado por la Secretaría de Palacio de Gobierno y el periodista gráfico Víctor Medina. Esta exposición recorrería el país y el extranjero. En ella se mostraron fotos de paisajes, edificaciones y la población. En diciembre se inaugura la exposición en Palacio de Gobierno. Señala *Caretas* que la muestra debía integrar 110 paneles que ocuparían 600 metros cuadrados.

- Colabora con dos imágenes de paisajes costeño y andino que ilustran la revista *Fanal*.

- Se publica *Cultura y Pueblo* con una portada basada en una fotografía suya de la piedra maqueta de Sayhuite, obra elaborada por el escultor Luis Ccosi Salas, del Museo Nacional de Antropología y Arqueología.

- Colabora con *Fanal* con una fotografía de un mural de José Sabogal pintado en la antigua Escuela de Ingenieros, que acompaña un texto de Juan F. Valega sobre la obra del pintor cajamarquino.

- Desarrolla un registro fotográfico en el Cusco. Se destacan imágenes de la iglesia de La Compañía y centros arqueológicos en Yucay y Machu Picchu.

1965-1967

- Fotografía los trabajos arqueológicos de Luis Guillermo Lumbreras y Hernán Amat en Chavín de Huántar.

1966

- Los arqueólogos Luis Guillermo Lumbreras y Hernán Amat publican el informe preliminar sobre los trabajos en las galerías interiores del recinto de Chavín. El libro incluye numerosas fotografías de Guillén, además de las del propio Amat.

- Toma fotografías de casas e iglesias limeñas (Casa Rasa, iglesia de San Agustín).

- En junio, realiza un registro fotográfico en la ciudad de Pisco.

- Se publica el suplemento ilustrativo al *Panorama de la música tradicional en el Perú*, editado por Rodolfo Holzmann y que incluye 37 ilustraciones, obras de Guillén, Julio Nieto y el Instituto Lingüístico de Verano.

- Desarrolla un registro fotográfico en Huaytará e Izcuchaca (Aurímac).



Mujer en traje de la danza Lupacas, Puno. Fotografía de A. Guillén, finales de la década de 1940. MNCP. Fotografía publicada en el libro *Instrumentistas y bailarines. Departamento de Puno*, de Jiménez Borja (1948).

- Realiza trabajos de registro fotográfico en el centro arqueológico de Chan Chan (La Libertad).
- Se publica *Cultura y Pueblo* (números 9-10) con una fotografía de portada suya del interior de una iglesia altiplánica.
- En noviembre es comisionado por la Casa de la Cultura del Perú a la ciudad de Puno. Toma fotografías en el centro arqueológico de Sillustani (Puno).
- Una fotografía suya del Portal de las Sierpes (Cusco) aparece como contraportada en un número de la revista *Fanal*.
- Se publican dos fotografías suyas referidas a la tradición musical andina, en el artículo de Enrique Pinilla en la revista *Fanal*.
- Se publica un artículo de Emilio Mendizábal referido al arte popular en el Perú, ilustrado con fotografías de Guillén de piezas del MNCP en la Revista Peruana de Cultura.

- 1967
- *Cultura y Pueblo* publica una histórica fotografía de Guillén de la visita de Julio C. Tello y Luis E. Valcárcel al centro arqueológico de Machu Picchu, en 1953.
 - Es comisionado para integrar un equipo de la Casa de la Cultura del Perú que debe realizar registros visuales en el festival folclórico de la Virgen de la Candelaria, en Puno.
 - Desarrolla un registro fotográfico en Arequipa. Se anota una vista de la iglesia de la Compañía de Jesús.
 - Participa de la elaboración de los materiales visuales para la Exposición de Homenaje al sabio Julio C. Tello, en el vigésimo aniversario de su fallecimiento, muestra organizada por la Casa de la Cultura del Perú, en colaboración de la Corporación Peruana del Santa. También colabora con las fotografías que sirvieron al escultor Luis Cossi para elaborar las réplicas de las piezas Chavín que se expusieron en esta ocasión y las que se usaron para imprimir los folletos.
 - Colabora con numerosas fotografías que ilustran el texto de Carlos Guzmán, referido a los trabajos arqueológicos en Vicos, publicado en *Fanal* (vol. XX, n.º 83).
 - Varias fotografías suyas de carácter social y documental, referidas al mundo rural cusqueño y una con motivo de indígenas de la selva central, ilustran las páginas de *Visión del Perú*. Revista de Cultura (n.º 2, agosto de 1967), publicación editada por Carlos Milla Batres y Washington Delgado. Aparece señalado como el fotógrafo principal de la publicación, que en este número ofrece un especial sobre los movimientos campesinos contemporáneos en América Latina.

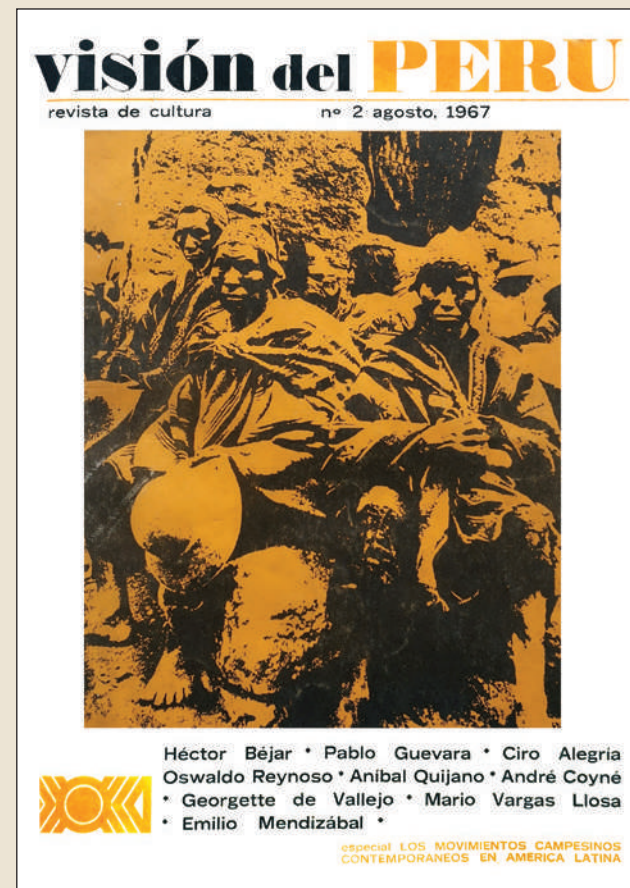
- Se publica una fotografía suya de un cuadro de Simón Bolívar, tomada en el Museo Nacional de Historia y que acompaña un texto de Carlos Cueto Fernandini.

1967-1969

- Fotografía las excavaciones de Arturo Jiménez Borja en Sechín (Áncash).

1968

- Henry F. Dobyns le propone en abril que elabore una selección de sus fotografías para realizar una exposición en Estados Unidos.



Campeños cusqueños, composición artística a partir de un cliché de Abraham Guillén. Revista *Visión del Perú*. Revista de Cultura (n.º 2, agosto de 1967).

- Diferentes fotografías suyas con motivos arqueológicos ilustran el texto de Luis Guillermo Lumbreas «Los orígenes del Estado y las clases sociales en el Perú [Pre]hispanico», publicado en *Visión del Perú*. Revista de cultura.
- Desarrolla un registro fotográfico de Coricancha y la población indígena en Ocongate (Cusco).
- La revista *Fanal* publica un texto de Manuel Ballesteros, quien dirigió la misión española de investigación en la zona de Chincheros, ilustrado con diversas imágenes de Guillén. Es también de su autoría la imagen del reverso de la portada, con una temática similar.
- Participa en el proyecto de edición del *Boletín del Consejo Nacional de Conservación y Restauración de Monumentos Históricos y Artísticos*, iniciativa dirigida por el arquitecto Víctor Pimentel que finalmente no se concretó.

1969

- La dirección del MNCP autoriza a la Casa de la Cultura del Perú el uso del laboratorio fotográfico y solicita a Guillén otorgarle el apoyo correspondiente.

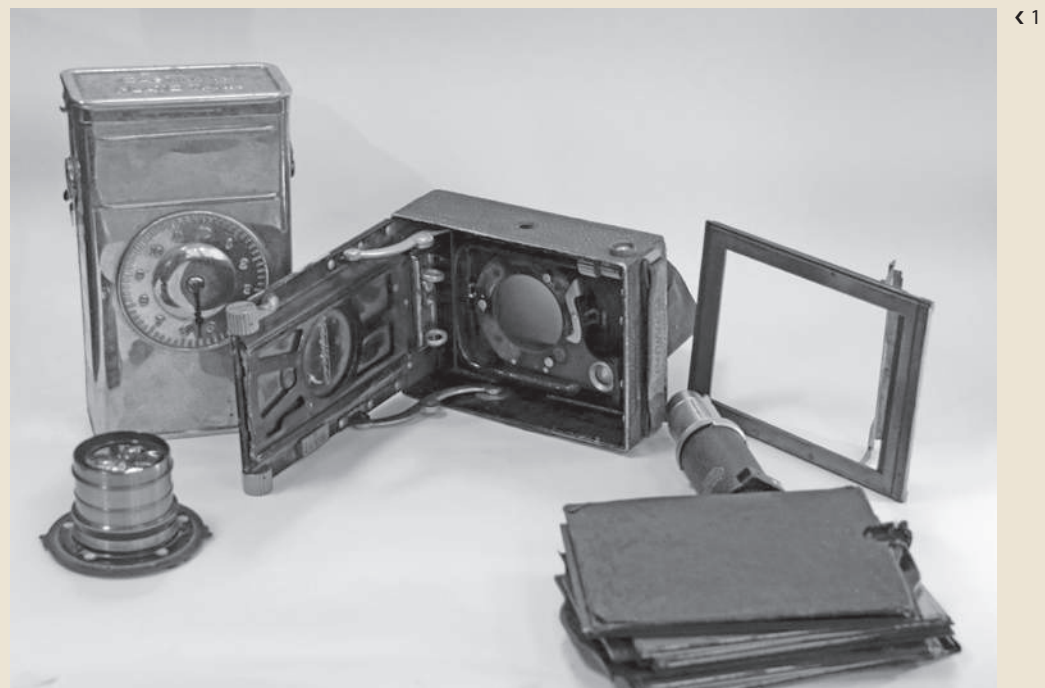
- Es de su autoría la fotografía de un cerámico prehispanico encontrado en el sitio arqueológico de Cajamarquilla (Lima) que aparece de contraportada en la revista *Cultura y Pueblo* (vol. 5, n.º 13-14).
- *Cultura y Pueblo* publica un número de homenaje a José María Arguedas, que incluye una fotografía de portada del antropólogo andahuaylino tomada por Guillén, en una barriada de la costa peruana.

1970

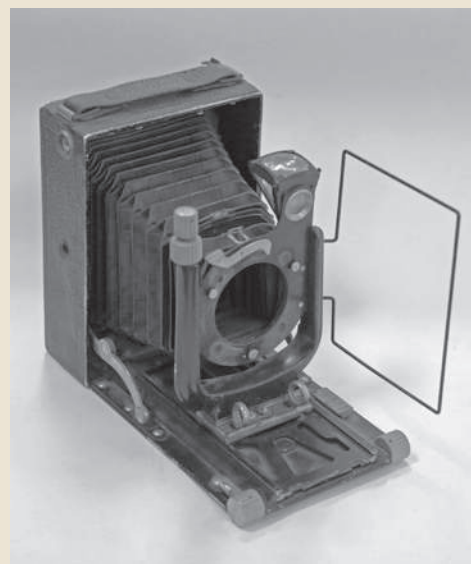
- En agosto, la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores publica *Arte popular peruano*, que incluye fotografías suyas sobre manufactura popular y vistas de danzas y procesiones, en blanco y negro.
- Se exponen fotografías de Guillén en la Universidad de Kentucky, actividad organizada por Henry F. Dobyns. Se publica el folleto «Visual Anthropology of Peru. The Photography of Abraham Guillén M.» (University Kentucky Book Store), que incluye 49 imágenes seleccionadas por el fotógrafo y Dobyns.
- Se publica *Historia general del Perú. Perú antiguo*, de José Antonio del Busto, con fotografías del artista.



Imágenes de Abraham Guillén, tomadas en el Cusco en 1934 y 1935, ilustran el artículo de José Matos Mar sobre el devenir histórico de la sociedad peruana, publicado en *Copé* (año 1, n.º 2, 1971).



< 1



< 2 y 3



< 4

Equipos e insumos para el registro fotográfico.

- 1 > Antiguos equipos fotográficos (cámara, placas de vidrio, cronómetro y lente) en los depósitos del MNCP.
 - 2 > Cámara fotográfica del MNCP utilizada por Abraham Guillén.
 - 3 > Cajas del papel fotográfico recicladas por Guillén para la organización del archivo.
 - 4 > Latas de rollos de negativos etiquetadas como «Puno» y «Lima».
- Fotografías de David Salamanca. Dirección de Patrimonio Inmaterial, Ministerio de Cultura.

- Sus trabajos se incluyen en el *Atlas histórico geográfico y paisajes peruanos*, publicado por el Instituto Nacional de Planificación.
- La Casa de la Cultura del Perú solicita sus servicios para elaborar fotografías y diapositivas en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología.
- Una fotografía del pueblo q'ero del Cusco se incluye como portada en la revista *Cultura y Pueblo* (n.º 17-18).
- Se edita el último número de *Cultura y Pueblo*, bajo la dirección de Francisco Izquierdo Ríos. La portada se compone de una fotografía de Guillén, referida a los trabajos del equipo técnico del Proyecto Vicos (Perú-Cornell).
- Se inicia la publicación de la revista *Copé*, editada por el Departamento de Relaciones Públicas de Petróleos del Perú. Desde el segundo número, se incluyen fotografías con motivos diversos. En este número (vol. I, n.º 2), sus imágenes ilustran los artículos de José Matos Mar, referidos a los procesos históricos de la sociedad nacional, y de Arturo Jiménez Borja, sobre los pututos, trompetas de caracolas de origen prehispánico.

1971

- Colabora con cuatro fotografías que acompañan el texto de Gonzalo de Reparaz referido a la riqueza cultural del altiplano peruano, publicado por *Copé* (vol. II, n.º 3).
- Colabora con tres imágenes para ilustrar un texto de Alfonsina Barrionuevo referido a la producción artesanal de la sierra peruana, publicado en *Copé* (vol. II, n.º 4).

- Colabora con imágenes diversas para ilustrar los textos del historiador José Durand, sobre la relación entre el Inca Garcilaso de la Vega y José Gabriel Condorcanqui (Túpac Amaru II), y el texto de Luis Soberón, sobre el proceso migratorio interno en el país, ambos publicados en *Copé* (vol. II, n.º 5).

1972

- En abril de este año, el *Center for Latin American Studies* de la Universidad de Florida organiza una exposición con sus fotos.
- Colabora con una fotografía en color de un paisaje andino que se publica como contratapa de la revista *Copé* (vol. III, n.º 6).

1973

- En abril se jubila como fotógrafo del MNCP. Entrega a la dirección el inventario y el archivo del

departamento de fotografía.

- Sus fotografías de piezas de cerámica prehispánica acompañan un artículo del médico Pedro Weiss, referido a la salud y la medicina en el mundo andino, publicado en *Copé* (vol. IV, n.º 2).

1974

- Ofrece en venta su colección fotográfica al Instituto Nacional de Cultura (INC). Su colección incluye negativos en blanco y negro en tamaños varios (18 x 24, 9 x 12, 6 x 9, 6 x 6 centímetros y 35 milímetros), así como diapositivas en color en varios tamaños. José de Mesa informa al INC acerca de la importancia del archivo Guillén para la investigación artística y patrimonial en el país y señala la necesidad de que el Estado lo adquiera.

- Juanita Remolina y Hugo Ludeña, funcionarios del INC, informan sobre sus impresiones luego de su visita al domicilio de Guillén, donde pudieron observar el contenido de su archivo personal.

- Colabora con fotografías para ilustrar el texto de Rolando Andrade «Educación inicial: un reto continuo», publicado en *Copé* (vol. VI, n.º 14). Las imágenes se refieren al programa educativo desarrollado en el Proyecto Vicos (Perú-Cornell).

1975

- Se publica el texto *The Art of the Festival: As Exemplified by the Fiesta to the Patroness of Otuzco: La Virgen de la Puerta*, de Robert Jerome Smith. El libro ofrece fotografías de Guillén, tomadas del Museo Nacional de la Cultura Peruana, incluida la imagen de la portada.

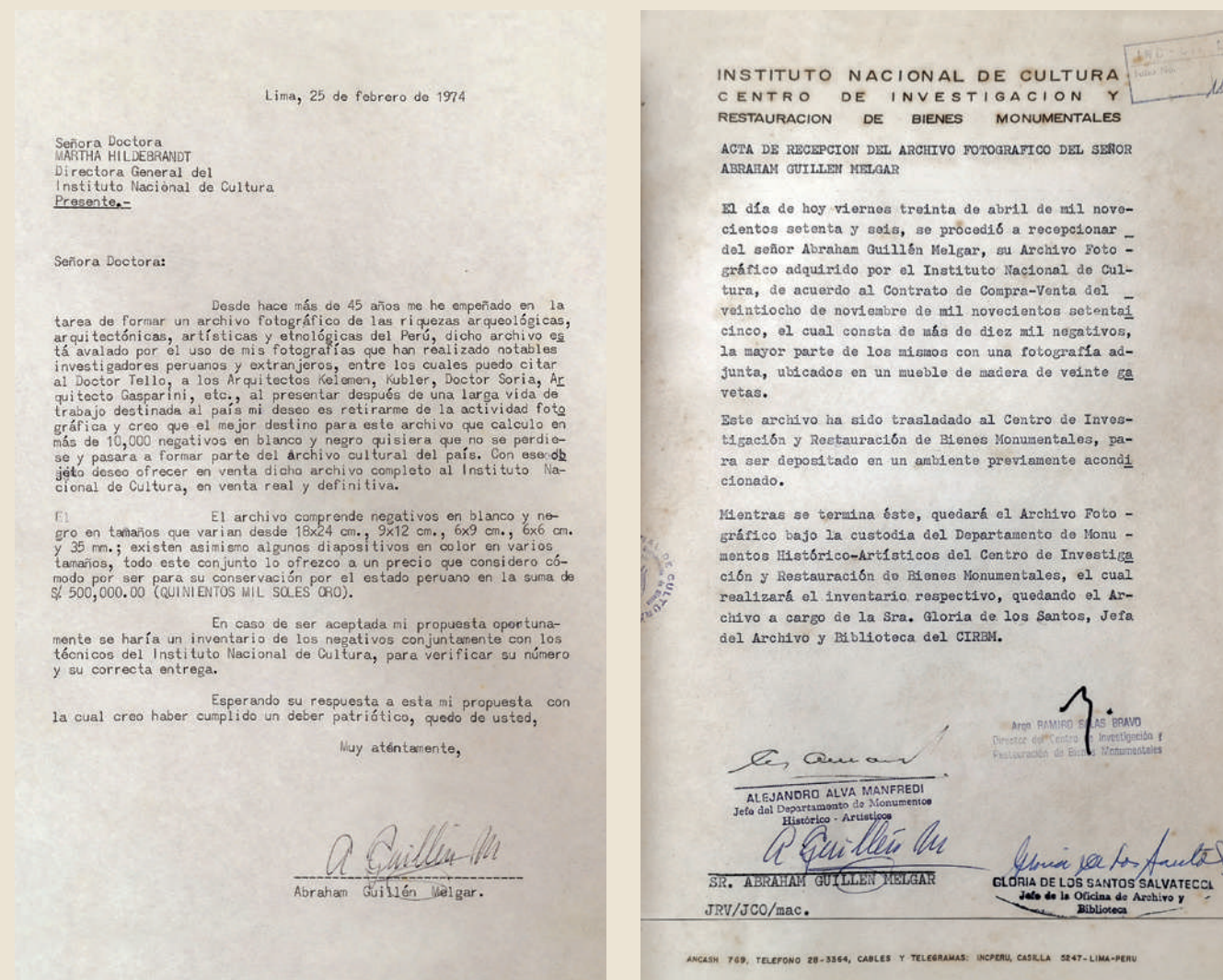
1976

- El historiador Pablo Macera llama la atención acerca del peligro que corre la colección personal del fotógrafo Guillén, dado el interés de la Universidad de Harvard de hacerse con este fondo, una vez que el INC no dispone del dinero para su transferencia a los repositorios nacionales.

- Guillén entrega su colección al INC. Según el contrato de compra-venta, la transferencia incluye al rededor de diez mil fotografías entre negativos e impresos, así como un mueble de madera de 20 gavetas.

1977

- Colabora con fotografías de monumentos prehispánicos y virreinales cusqueños en la publicación *Arquitectura inka*, de Graziano Gasparini y Luise Margolies.



Documentos de ofrecimiento (1974) y transferencia del archivo particular de Abraham Guillén (1976) al INC. CCP/INC-ACMC.

1978

- Fotografías de Guillén con motivos arquitectónicos se incluyen en el *Manual de arqueología peruana*, de Federico Kauffmann Doig.
- Thomas Neihaus, director de la Latin American Library de la Universidad de Tulane, llega al Perú para adquirir la colección personal de Guillén. Sin embargo, esta ya había sido transferida al INC, por lo que Neihaus compra al fotógrafo un conjunto de 800 imágenes, entre pruebas e impresiones, documentación visual que se convierte en la Colección Fotográfica Abraham Guillén en Tulane Latin American Photographic Archive (Tulapa).

En los registros de la Tulane Library se señala la existencia de 860 imágenes en esta colección, adquiridas en Lima el 23 de enero de 1978.

1978

- Algunas de sus fotografías se integran a *Historia general de los peruanos, hasta nuestros días* (tres volúmenes), con textos de Raúl Porras Barrenechea, Federico Kauffmann Doig y Carlos Daniel Valcárcel.

1981

- Se realiza una exposición-homenaje a su obra en el Museo de Arte Italiano, organizada por el INC, del 2 al 15 de febrero. El trabajo museográfico y la edición del folleto correspondiente fueron realizados por el arquitecto Víctor Pimentel. Se expusieron 226 obras, en su mayoría fotografías con motivos monumentales, arqueológicos y virreinales.

1983

- Se publica *Historia del Perú* (tres volúmenes, Perú Antiguo, Colonial y Republicano), de Fernando

Silva Santisteban, obra que incluye fotografías de Guillén.

1983-1984

- La investigadora Abbye A. Gorin realiza una serie de entrevistas a académicos norteamericanos que laboraron en el Perú, en relación al valor de la fotografía de Guillén y las colecciones de los museos nacionales («Abraham Guillén and His Time»), como parte de su investigación de la tesis sobre la fotografía y su aplicación a los estudios de la arquitectura histórica.

1985

- Abraham Guillén fallece el 21 de febrero en una clínica del distrito de Santiago de Surco (Lima) acompañado de su familia.

1986

- Sus imágenes ilustran el *Diccionario histórico biográfico del Perú. Siglos XV-XX*, editado por Carlos Milla Batres.

1990

- Se publica *Machu Cusco: las primeras fotografías*, de Luis Martínez Valenzuela, con fotografías y una semblanza biográfica de Guillén.
- Se publica el libro *¿En qué momento se jodió el Perú?*, editado por Carlos Milla Batres, con una portada diseñada a partir de una fotografía de Guillén.
- Sus fotografías arqueológicas se incluyen en el texto de Luis Guillermo Lumbreras *Visión arqueológica del Perú milenario*.

1993

- Diversas fotografías de Guillén se incluyen en la colección *Compendio histórico del Perú*, editada por Carlos Milla Batres. Según se señala, las imágenes fueron tomadas de los fondos del MNAAHP y el Museo Arqueológico de la UNMSM.

2003

- La comunidad campesina de Vicos solicita, por intermedio de las ONG Instituto de Montaña y Aso-

ciación Urpichallay, el retorno de los documentos y fotografías del Proyecto Perú-Cornell, acopiados en la biblioteca de la Universidad de Cornell. Parte de estas fotografías provienen de las series que Guillén tomó durante sus visitas a la comunidad y corresponden a las series acopiadas en los museos nacionales. Una vez que estos materiales regresaron a la comunidad, en el 2004 y 2005 desarrolló un ejercicio de memoria local (Proyecto Memoria Viva) dirigido por Florencia Zapata.

2006

- El Centro Nacional de Información Cultural del INC publica un CD que contiene imágenes de sitios arqueológicos del Cusco, tomadas de la colección Valcárcel. Gran parte de estas fotografías corresponden a los trabajos de Guillén en la región cusqueña desde 1934.

2007

- La Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas entrega al MNCP el inventario y archivo de un total de 108 fotografías (5,5 x 5,5/11,5 x 9 centímetros) en soporte de papel con 98 negativos, así como 33 fotografías en blanco y negro sin negativos, pertenecientes a la Colección Abraham Guillén, cedida por el INC para su custodia. De todo este material, queda como depósito en la base de datos de la escuela de folclore un fondo documental de fotografías en copia digital para salvaguardia y consulta de investigadores.
- Stephen Paul Jacobs publica un texto sobre el registro fotográfico de Guillén de los huacanes de Mito, en la revista *Yachaspa*, a partir de la revisión de sus fotografías en la colección Guillén de la Universidad de Tulane.

2011

- Javier Silva-Meinell publica *Visiones de Machu Picchu*, con una reseña biográfica y una serie de fotografías de Guillén tomadas de la colección Guillén del MNAAHP.

FUENTES DE LA CRONOLOGÍA

1901

- Gorin s/f. Dobyns & Guillén 1970. Familysearch.org Documentos varios. MNCP-ACMC.

Décadas de 1900 y 1910

- Gorin s/f. De Bary & Kuon 2017.

1919

- Guillén, Abraham. «Solicitud de A. G. M. al jefe del Estado Mayor del Ejército», Lima, 22 de noviembre de 1958. MNCP-ACMC.

1920

- Guillén, Abraham. «Solicitud de A. G. M. al jefe del Estado Mayor del Ejército», Lima, 22 de noviembre de 1958. MNCP-ACMC.

1921

- Dobyns & Guillén 1970. Loayza, Wilfredo. Entrevista personal, 21 de febrero del 2018. Guillén, Abraham. «Solicitud de A. G. M. al ministro de Educación Pública», 5 de octubre de 1960. MNCP-ACMC.

1922

- Pimentel 1981. Dobyns 1983. Entrevista de Abbye A. Gorin a Richard P. Schaedel, septiembre de 1983.

Hacia 1926-1930

- Dobyns & Guillén 1970. Gorin s/f. Pimentel 1981.

1927

- Colección fotográfica. Centro Luis E. Valcárcel.

Hacia 1930

- Dobyns & Guillén 1970. Gorin s/f. Dobyns 1983. Entrevista de Abbye A. Gorin a Henry Gobyns y Paul L. Doughty, septiembre de 1983.

1930

- Sivirichi 1930.

1931

- Decreto Ley n.º 7084 que fusiona bajo el nombre de Museo Nacional los museos: Museo de Arqueología Peruana, Museo Bolivariano y Museo de Historia Nacional, Lima 9 de abril de 1931.
- Decreto supremo del 2 de julio de 1931. FBEHA/MNAAHP. https://docs.peru.justia.com/federales/decretos-lyes/7084_apr-9-1931.pdf

1932

- Museo Nacional. Departamento de Antropología. Sección Técnica. Servicio Fotográfico. Contrato firmado entre Luis E. Valcárcel y Abraham Guillén, 31 de marzo de 1932. MNCP-ACMC.
- Museo Nacional. Dirección General. «Oficio al tesorero del Museo Nacional», Lima, 26 de abril de 1938. MNCP-ACMC.
- Revista del Museo Nacional*, año I, n.º 1, abril de 1932.

1932-1933

- Mejía Xespe 1948.

1933-1935

- Dobyns & Guillén 1970. Valcárcel 1981. Ministerio de Educación, Resolución Suprema 340, 10 de noviembre de 1933. MNCP-ACMC. Colección fotográfica. Centro Luis E. Valcárcel. Fotografías. Colección Mejía Xespe. Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú (IRA-PUCP).

1934

- Colección fotográfica. Centro Luis E. Valcárcel.
- Guillén s/f. Valcárcel 1935. Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP. Guillén, Abraham. «Ficha de empleado». Manuscrito. MNCP-ACMC.
- Valcárcel 1934.
- Larco Hoyle 1934. Larco Hoyle, R. «Carta de R. Larco a Luis E. Valcárcel», Lima, 16 de noviembre de 1934. Correspondencias. Centro Luis E. Valcárcel.
- Anónimo 1934e.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- El Comercio del Cusco. Portadas del 12 de mayo y del 25 de agosto de 1934.
- Boletín de la Unión Panamericana*, vol. 68, n.º 6, junio de 1934. Rowe, L. S. «Cartas a Luis E. Valcárcel». Washington D. C., 28 de marzo de 1934 y 30 de junio de 1934. Correspondencias. Centro Luis E. Valcárcel. Valcárcel, Luis E. «Cartas de Luis E. Valcárcel a A. Giesecke», Cusco, 7 de mayo y 27 de mayo de 1934. Colección Giesecke, IRA-PUCP.
- The New West Coast Leader. Special Number: *Commemorativo del IV Centenario del Cuzco*, abril de 1934. Guillén, Abraham. «Ficha de empleado». Manuscrito. MNCP-ACMC.
- Gorin s/f. Ingram, Bruce S. «Cartas del editor de la revista a Luis E. Valcárcel», Londres, 14 de mayo de 1934, 9 de octubre de 1934 y 2 de diciembre de 1936. Correspondencias. Centro Luis E. Valcárcel.

London News Illustrated. 12 de mayo de 1934; 6 de octubre de 1934; 13 de abril de 1935; 3 de abril de 1937; 14 de mayo de 1938; 15 de abril de 1939.

Valcárcel, Luis E. «Carta de Luis E. Valcárcel a A. Giesecke», Cusco, 27 de mayo de 1934. Colección Giesecke, IRA-PUCP.

- Means, P. «Cartas de P. Means a Luis E. Valcárcel». Pomfret CT., 11 de abril de 1934, 7 de julio de 1934 y 14 de septiembre de 1934. Correspondencias. Centro Luis E. Valcárcel.

Valcárcel, Luis E. «Carta de Luis E. Valcárcel a A. Giesecke», Cusco, 27 de mayo de 1934. Colección Giesecke, IRA-PUCP.

- Franco Inojosa, J. M. «Carta de J. M. Franco Inojosa dirigida a Luis E. Valcarcel», Cusco, 26 de noviembre de 1934. Correspondencias. Centro Luis E. Valcárcel.

1935

- Inspección urbana de las huacas de los alrededores. «Recibo por gastos de movilidad», 30 de noviembre de 1935. MNCP-ACMC.

1934-1937

- Valcárcel 1934a. También: Valcárcel, Luis E. *Primer informe sobre los trabajos arqueológicos que se verifican en el departamento del Cuzco*, 1ra.-3ra. entregas, 1934-1935; Llanos, A. *Informe de Luis A. Llanos sobre Ollantaytambo*, 5ta. entrega, 1936; Llanos, A. *Informe de Luis A. Llanos sobre las ruinas incaicas de Tarawasi-Limatambo*, 6ta. entrega, 1937; Franco Inojosa, J. M. *Informe de J. M. Franco Inojosa sobre las ruinas de Janan Kosko-II*, 7ma. entrega, 1937. Lima: Imp. Museo Nacional.

1935-1938

- Valcárcel, Luis E. *Cuaderno de Arte Antiguo del Perú*. Lima: Imp. Museo Nacional, n.º 1-6, 1935-1938.

1936

- Guillén 1936.

1937

- Valcárcel 1981.
- Delgado 1937. Delgado, J. «De Lima al Perené». Manuscrito. FBEHA/MNAAHP. Colección fotográfica. Centro Luis E. Valcárcel.
- Dobyns & Guillén 1970. Tello 1956.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP. Dobyns & Guillén 1970.

1938

- Muelle 1938.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Dobyns & Guillén 1970. Guillén, Abraham. «Ficha de empleado». Manuscrito. MNCP-ACMC.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.

1939

- Dirección General del Museo Nacional. «Oficio 66», 6 de febrero de 1939. MNCP-ACMC.

1940

- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.

1941

- Dobyns & Guillén 1970. Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP. Guillén, Abraham. «Ficha de empleado». Manuscrito. MNCP-ACMC.

1942

- Abraham Guillén Collection, Latin American Photographic Archive. Tulane University.

1943

- Lastres 1943.
- Verger, P. «Carta a Luis E. Valcárcel», Cusco, 20 de abril de 1943. Correspondencias. Centro Luis E. Valcárcel.

1944

- DPHI-MC
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP. Abraham Guillén Collection, Latin American Photographic Archive. Tulane University.

1945

- Valcárcel 1981. Gorin s/f.
- Resolución Suprema 15 de noviembre de 1945.
- Dobyns & Guillén 1970. Guillén, Abraham. «Ficha de empleado». Manuscrito. MNCP-ACMC.
- DPHI-MC
- Abraham Guillén Collection, Latin American Photographic Archive. Tulane University.

1946

- Steward 1946. Valcárcel, Luis E. «Carta de Julian Steward a Luis E. Valcárcel», Lima, 9 de abril de 1943. Correspondencias. Centro Luis E. Valcárcel.

1946-1948

- Dobyns & Guillén 1970. Gorin s/f. Guillén, Abraham. «Ficha de empleado». Manuscrito. MNCP-ACMC. MNCP.

1947

- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Continente. Revista de Arte y Cultura*, n.º 1-6, 1947.

1948

- Westphalen 1948.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Jiménez Borja 1948.
- MNCP. Guillén, Abraham. «A road to Machu Picchu» (fotograbados). *Peruvian Times*, vol. 8, n.º 412, noviembre de 1948.
- Doughty 2011. Mangin 2011. Entrevista de Abbye A. Gorin a Henry Dobyns & Paul L. Doughty, febrero de 1983. Guillén, Abraham. «Ficha de empleado». Manuscrito. MNCP-ACMC.

1949

- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- MNCP
- Toor 1949. Toor, F. «Carta de F. T. a Luis E. Valcárcel», Ciudad de México, 8 de enero de 1948. Correspondencias. Centro Luis E. Valcárcel.

1950

- «Memorándum para el señor Guillén», 3 de mayo de 1950. Colección Giesecke. IRA-PUCP.

- *Folklore. Tribuna del pensamiento peruano*, vol. II, n.º 23-24, mayo-junio de 1950.
- MNCP. Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP. Giesecke, A. «Carta de A. Giesecke a Abraham Guillén», Lima, 13 de septiembre de 1950. Colección Giesecke. IRA-PUCP. Guillén, Abraham. «Carta de A. Guillén a A. Giesecke», Cusco, 6 de octubre de 1950. Colección Giesecke. IRA-PUCP.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.

Década de 1950

- Villegas 2020.

1951

- «Memorándum a A. Guillén. 9 de febrero de 1951». Colección Giesecke. IRA-PUCP.
- DPHI-MC
- Gorin s/f. Dobyns & Guillén 1970. Kubler 1952. Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Jiménez Borja 1951.

1952

- Gorin s/f. Guillén, Abraham. «Ficha de empleado». Manuscrito. MNCP-ACMC. Entrevista de Abbye A. Gorin a Henry Dobyns & Paul L. Doughty, febrero de 1983. MNCP. Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Kubler 1952. Valcárcel 1981.
- Dobyns & Guillén 1970. Guillén, Abraham. «A View of Vicos Hacienda» (fotograbado); «Primitive Method of Tilling the Soil» (fotograbado). *Andean Air Mail & Peruvian Times*, vol. XII, n.º 609-610, agosto de 1952.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- MNCP. Arguedas 1964.

1952-1954

- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP. Abraham Guillén Collection, Latin American Photographic Archive. Tulane University.

1953

- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP. Abraham Guillén Collection, Latin American Photographic Archive. Tulane University.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- O'Hara 1953.

1954

- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- A Visual Text: History of Architecture Catalogue for Hipertext. virginiatechworks.lib.vt.edu

1954-1956

- MNCP.

1955

- Abraham Guillén Collection, Latin American Photographic Archive. Tulane University.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Valcárcel 1955.
- Ubbelohde-Doering, Heinrich. «Carta de F. Ubbelohde-Doering a Luis E. Valcárcel», Múnich, 19 de julio de 1955. Archivo del Centro Luis E. Valcárcel.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.

1956

- MNCP. Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Arguedas 1956.
- MNCP.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP. Abraham Guillén Collection, Latin American Photographic Archive. Tulane University.
- Matos Mar 1998. MNCP.
- Anónimo 1956a.
- Anónimo 1956b.
- Abraham Guillén Collection, Latin American Photographic Archive. Tulane University.
- Kropp 1956.
- Earsby, D. T. «Orfebrería y orfebres precolombinos». *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n.º 9, pp. 24-48. www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/anales/Anales_09.pdf
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.

1957

- DPHI-MC
- Guillén, A. Solicitud de A. G. M. al ministro de Educación. Lima, 21 de diciembre de 1957. CCP/INC-ACMC, Fondo MNCP.
- Montalvo 1957.
- Ferrero 1957.
- C. A. R. «La Navidad criolla y los nacimientos». *Fanal*, vol. XIII, n.º 53, 1957.
- *Hora del hombre*. Número extraordinario en homenaje a José Sabogal, 1957.

1958

- Velarde 1958. Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- *Fanal*, vol. XIV, n.º 55, 1958.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- *La Revue Française*, n.º 98, 1958.
- *Fanal*. Número especial por Francia (1958).

1959

- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- «Solicitud de A. G. M. al director del Museo Nacional de Historia», 14 de diciembre de 1959. MNCP-ACMC.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.

1960

- «The Vicos Community in Peru» (fotoportada). *The Andean Air Mail & Peruvian Times*, vol. XX, n.º 1026, 12 de agosto de 1960.
- Guillén, Abraham. «Solicitud de ampliación y reconocimiento de tiempo de servicios de A. G. M. dirigida al ministro de Educación Pública», 5 de octubre de 1960. MNCP-ACMC.
- *Panorama Portuario*, año I, n.º 1, 1960.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Sawyer 1960.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.

1961

- Guillén, Abraham. «Ficha de empleado». Manuscrito. MNCP-ACMC.
- Ministerio de Educación Pública 1961.
- Zileri Gibson 1961.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Jiménez Borja 1961.
- Guillén, Abraham. «Ficha de empleado». Manuscrito. MNCP-ACMC. Rubín de la Borbolla 1961.

1962

- Chueca 1962.

1963-1967

- Guillén, Abraham. «Ficha de empleado». Manuscrito. MNCP-ACMC. Dobyns & Guillén 1970.

1963

- Dobyns & Guillén 1970.
- MNCP.
- Imbelloni 1963. Imbelloni, J. «Carta remitida a Luis E. Valcárcel», Buenos Aires, 23 de diciembre de 1936, 15 de febrero de 1958, 9 de junio de 1958 y 11 de febrero de 1962. Correspondencias. Centro Luis E. Valcárcel.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.

1964-1970

- Guillén, Abraham. «Toro de Pucará» (fotograbado); «Callejón de Huaylas/Departamento de Áncash» (fotograbado). *Cultura y Pueblo*, n.º 1, enero-marzo de 1964.

1964

- Guillén, Abraham. «Ficha de empleado». Manuscrito. MNCP-ACMC. Colección UDBO MNCP
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Romero 1964.
- Salazar Bondy 1964.
- Valcárcel 1964b.
- Fernández de Córdova 1964.
- Valcárcel 1964a.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Cortázar 1964.

1965

- Guillén, Abraham. «Rincón arequipeño». *Cultura y Pueblo*, año II, n.º 5, enero-marzo de 1965.

- Dobyns & Guillén 1970.
- Guillén, Abraham. «Mujer de Piura» (fotograbado). *Cultura y Pueblo*, año II, n.º 6, abril-junio de 1965.
- Guillén, Abraham. «Ficha de empleado». Manuscrito. MNCP-ACMC. Anónimo 1966.
- *Fanal*, vol. XX, n.º 73.
- Guillén, Abraham. «Réplica del monolito de Sayhuite» (fotograbado). *Cultura y Pueblo*, año II, n.º 7-8, julio-diciembre de 1965.
- Valega 1965.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.

1965-1967

- Guillén, Abraham. «Ficha de empleado». Manuscrito. MNCP-ACMC. Dobyns & Guillén 1970. Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP. MNCP.

1966

- Lumbreras, L. & Amat, H. *Informe preliminar sobre las galerías interiores de Chavín*. Lima: Sobretiro de la Revista Nacional, tomo XXXIV/Proyecto Chavín, Museo Arqueológico de la UNMSM, Corporación Peruana del Santa, 1965-1966.
- MNCP.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Holzmann 1966.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Guillén, Abraham. «Interior de la Iglesia de Santiago, Pomata, departamento de Puno» (fotograbado). *Cultura y Pueblo*, año III, n.º 9-10, diciembre de 1966.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- *Fanal*, vol. XXI, n.º 77, 1967.
- Pinilla 1967.
- Mendizábal 1966.

1967

- Guillén, Abraham. «Julio C. Tello y Luis E. Valcárcel en Machu Picchu, durante una inspección (1953)». *Cultura y Pueblo*, vol. IV, n.º 11-12, enero-junio de 1967.
- MNCP Fernando Silva Santisteban. «Informe 9-D.F. dirigido a la Compañía Satco S. A.», 2 de febrero de 1967. CCP/INC-ACMC. Guillén, Abraham. «Ficha de empleado». Manuscrito. MNCP-ACMC.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Díptico de la Exposición. CCP/INC-ACMC. Silva Santisteban, F. «Oficio del director de la Casa de la Cultura a la directora del Museo de la Cultura Peruana, extendiendo la felicitación al empleado A. Guillén por su participación en la exposición arqueológica Arte Chavín en Lima», 24 de agosto de 1967. MNCP.
- Guzmán 1967.
- *Visión del Perú: Revista de Cultura*. n.º 2, agosto de 1967.
- Cueto 1967.

1967-1969

- Dobyns & Guillén 1970. Abraham Guillén Collection, Latin American Photographic Archive. Tulane University.

1968

- Dobyns & Guillén 1970.
- Lumbreras 1968.
- Colección Guillén, FBEHA/MNAAHP.
- Ballesteros 1968.
- CCP/INC-ACMC.

1969

- Ávalos, R. «Carta de la directora del MNCP a Arturo Jiménez Borja, subdirector de la Casa de la Cultura del Perú», 8 de mayo de 1969. MNCP-ACMC.
- Guillén, Abraham. «Vaso figurativo encontrado en las ruinas arqueológicas de Cajamarquilla...». *Cultura y Pueblo*, n.º 13-14, enero-junio de 1969.
- Guillén, Abraham. «José María Arguedas» (fotograbado). *Cultura y Pueblo*, año V, n.º 15-16, julio-diciembre de 1969.

1970

- Ministerio de Relaciones Exteriores 1970.
- Henry F. Dobyns Papers. Arizona Archives Online. Dobyns & Guillén 1970.
- Del Busto 1970.
- Instituto Nacional de Planificación 1970.
- Cornejo Polar, A. «Oficio 230-CG dirigido a la directora del MNCP, Rosalía Ávalos», 23 de junio de 1970. CCP/INC-ACMC.
- Guillén, Abraham. «Hombres del pueblo andino de Q'ero, provincia de Paucartambo del Cuzco. A través del tiempo se mantienen inmutables en su vida y costumbres prehispánicas» (fotograbado). *Cultura y Pueblo*, año VI, n.º 17-18, enero-julio de 1970.
- Guillén, Abraham. «Pedáneo de Marcará/Departamento de Ancash» (fotograbado). *Cultura y Pueblo*, año VI, n.º 19-20, julio-diciembre de 1970.
- Matos Mar 1970.

1971

- De Reparaz 1971.
- Barrionuevo 1971.
- Durand, J. «El influjo de Garcilaso Inca en Túpac Amaru»; Soberón 1971.

1972

- Dobyns 1983.
- Guillén, Abraham. «Paisaje andino» (fotograbado), *Copé*, vol. III, n.º 6, 1972.

1973

- Dobyns & Guillén 1970.
- Weiss 1972.

1974

- Guillén, Abraham. «Carta dirigida a la directora del Instituto Nacional de Cultura, Martha Hildebrandt», 25 de febrero de 1974. CCP/INC-ACMC.
- De Mesa, José. «Informe 002-74-ATP-PER-39 Cusco, a la Dirección Técnica de Conservación del Patrimonio Monumental y Cultural, José Correa». 1 de marzo de 1974. CCP/INC-ACMC.
- Remolina, J. & H. Ludeña. «Informe 042-74-DMA a Alberto Barreto, encargado de la Dirección del CIRBM», 7 de marzo de 1974. CCP/INC-ACMC.
- Andrade 1974.

1975

- Smith 1975.

1976

- Macera 1976.
- Instituto Nacional de Cultura. Centro de Investigación y Restauración de Bienes Monumentales. «Acta de recepción del Archivo Fotográfico del Señor Abraham Guillén Melgar», 30 de abril de 1976. CCP/INC-ACMC.

1977

- Gasparini & Margolies 1977.

1978

- Kauffmann Doig 1978.
- Entrevista de Abbye A. Gorin a Thomas Neihaus, 18 de febrero de 1983. Abraham Guillén Collection, Latin American Photographic Archive. Tulane University.

1980

- Porras Barrenechea & otros 1980.

1981

- Pimentel 1981.
- Anónimo 1981b.
- Anónimo 1981c.

1983

- Silva Santisteban 1983.

1983-1984

- Abbye Gorin Architectural Collection (1940-2006). Special Collections, Virginia Polytechnic Institute and State University, Blacksburg, Virginia. Ead.lib.virginia.edu Gorin 1985.

1985

- Guillén, Abraham. «Ficha de empleado». Manuscrito. [Información agregada al expediente a lápiz]. MNCP-ACMC. Entrevista a Úrsula de Bary Orihuela, 25 de agosto del 2018.

1986

- Milla Batres 1986.

1990

- Martínez 1990.
- Milla Batres 1990.
- Lumbreras 1990.

1993

- Milla Batres 1993.

2003

- Zapata 2005.

2006

- Centro Nacional de Información Cultural 2006.

2007

- «Informe 032-2007-ENSF JMA/DI/JMSF». Sánchez 2007.
- Jacobs 2007.

2011

- Silva-Meinel 2011.

REFERENCIAS

Absi, Pascale & Jorge Pavez (eds.) (2016). *Imágenes de la revolución industrial. Robert Gerstmann en las minas de Bolivia (1925-1936)*. La Paz: Institut de Recherche pour le Developpement/Agence Nationale de la Recherche/ Instituto Francés de Estudios Andinos/Universidad Católica del Norte de Chile/Universidad Alberto Hurtado/Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia/Plural Editores.

Adams, Beverly & Natalia Majluf (2019). *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina 1926-1930*. Madrid: Blanton Museum of Art/Museo de Arte de Lima.

Aguirre, Carlos (2015). «La cárcel y la ciudad letrada. Hacia una historia cultural de la prisión en el Perú del siglo XX». En: Palma, D. (ed.). *Delincuentes, policías y justicias. América Latina, siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Universidad A. Hurtado.

Amat, Hernán (ed.) (1997). *Julio C. Tello. Forjador del Perú auténtico*. Lima: Centro de Estudios Histórico Militares.

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Andrade, R. (1974). «Educación inicial, un reto continuo». *Copé*, vol. VI, n.º 4.

Anónimo (1908). «La sesión solemne del Instituto Histórico. Max Uhle». *El Comercio*, 14 de septiembre.

Anónimo (1913). «En el museo Nacional/Se crea independientemente la sección de Antropología y Arqueología». *La Crónica*, 11 de diciembre.

Anónimo (1933a). «Sobre la importante labor que toca realizar, nos hace interesantes declaraciones especiales, el doctor L. E. V., director del Museo Nacional, que el día 15 estará en el Cusco». *El Comercio* del Cusco, 11 de noviembre.

Anónimo (1933b). «Corre inminente peligro de destrucción la riqueza monumental del Cuzco nos dice el doctor Luis E. Valcárcel». *El Comercio* del Cusco, 31 de agosto.

Anónimo (1933c). «Sugerencias del doctor Valcárcel para el centenario del Cuzco». *El Comercio* del Cusco, 15 de septiembre.

Anónimo (1933d). «Los intelectuales y artistas cuzqueños en Lima y el IV Centenario de la fundación española de nuestra ciudad. Discurso pronunciado por Atilio Sivirichi en la estación OAX de Lima la noche del 13 de agosto». *El Comercio* del Cusco, 11 de septiembre.

Anónimo (1934a). «Clausura de la Exposición de Arte Indígena». *El Sol* del Cusco, 7 de agosto.

Anónimo (1934b). «Notas sociales». *El Comercio* del Cusco, 7 de septiembre y 25 de septiembre.

Anónimo (1934c). «Detallado e interesante informe ha presentado el presidente de la Comisión de Propaganda y Turismo del IV Centenario del Cusco». *El Sol* del Cusco, 13 de noviembre.

Anónimo (1934d). «Premios concedidos en la Exposición de Arte Indígena». *El Sol* del Cusco, 21 de agosto.

Anónimo (1934e). «Comité Central Ejecutivo del IV Centenario hispánico del Cuzco». *El Sol* del Cusco, 3 de abril.

Anónimo (1950). «Hermosa muestra de fotografías de Rómulo M. Sessarego». *El Comercio* del Cusco, 17 de junio.

Anónimo (1951a). «Funcionarios de las Naciones Unidas viajarán al Cuzco. Se interesan por la reconstrucción de monumentos históricos». *El Comercio* del Cusco, 11 de junio.

Anónimo (1951b). «Reunión de mesa redonda sobre la reconstrucción del Cuzco. Debe delimitarse una zona arqueológica». *El Comercio* del Cusco, 13 de junio.

Anónimo (1951c). «Profesor George Kubler. Ojos y oídos de la Unesco en el Cuzco». *El Sol* del Cusco, 18 de julio.

Anónimo (1951d). «Rómulo M. Sessarego, consagrado artista nacional, está en el Cuzco». *El Comercio* del Cusco, 14 de junio.

Anónimo (1951e). «Importante cita en la Prefectura sobre reconstrucción de reliquias históricas». *El Comercio* del Cusco, 6 de julio.

Anónimo (1956a). «Ayacucho. La antigua Huamanga o San Juan de la Victoria». *Perú al Día*, n.º 44.

Anónimo (1956b). «La selva peruana». *Fanal*, vol. XII, n.º 49.

Anónimo (1966). «Los rostros gigantes que quiere mostrar Violeta Correa al mundo». *Caretas*, enero.

Anónimo (1981a). «Salas y espectáculos». *El Comercio*, segunda sección, 9 de febrero.

Anónimo (1981b). «Exposición fotográfica de Guillén». *La Prensa*, 4 de febrero.

Anónimo (1981c). «Exposición fotográfica». «El Dominical» de *El Comercio*, 8-15 de febrero.

Aparicio Vega, Manuel (2012). *Centenario de la Generación de La Sierra*. Lima: Asociación Nacional de Rectores.

Arguedas, José María (1956). «Industrias populares en el Valle del Mantaro». *Fanal*, vol. XII, n.º 46, pp. 6-11.

----- (1962). «Notas sobre el folklore peruano». «El Dominical» de *El Comercio*, 3 de junio.

----- (1964). «Puquio. Una cultura en proceso de cambio». *Revista del Museo Nacional*, tomo XXV.

Asensio, Raúl H. (2018). *Señores del pasado. Arqueólogos, museos y huaqueros en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Ayllón, Fernando (2015). *El Museo del Perú. Historia del Museo del Congreso y de la Inquisición*. Lima: s/e. Recuperado de: www.congreso.gob.pe/participacion/museo/sobremuseo/historiamuseo/

- Ballesteros, M. (1968). «Chincheru, un pueblo que resucita», *Fanal*, vol. XXIII, n.º 85, pp. 8-12.
- Barrionuevo, A. (1971). «Arte popular en el Perú». *Copé*, vol. II, n.º 4.
- Bauret, Gabriel (1999). *De la fotografía*. Buenos Aires: Ed. La Marca.
- Blanchard, Pascal; Böetsch, Gilles & Nanette Jacomijn Snoep (coords.) (2011). *Exhibitions. L'invention du sauvage*. París: Musée du quai Branly/Actes Sud.
- Buchholz, Annika (2017). «Pasado y presente entrelazado: el Cusco en la mirada del científico alemán Max Uhle». En: Garay Albújar, Andrés (ed.). *Cusco revelado. Fotografías de Max T. Vargas, Max Uhle y Martín Chambi*. Lima: Ibero-Amerikanisches Institut/Universidad de Piura.
- Casa de la Cultura del Perú y Corporación Peruana del Santa. «Homenaje al Sabio Julio C. Tello en el XX aniversario de su muerte» [díptico de la exposición]. Lima, 3-24 de julio de 1967. CCP/INC-MCMC.
- Centro Nacional de Información Cultural (2006). *Imágenes del sitio arqueológico de Ollantaytambo y otros lugares de la Región Cuzco. Fotografías del Archivo Luis E. Valcárcel*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/482>
- Chueca, C. (1962). «Vicos: comunidad individualista». *Fanal*, vol. XVII, n.º 64, pp. 2-11.
- Conklin, Alice (2015). *Exposer l'humanité. Race, ethnologie & empire en France (1850-1950)*. París: Museum National d'Histoire Naturelle.
- Coronado, Jorge (2018). *Portraits in the Andes. Photography and Agency, 1900-1950*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Cortázar, Pedro F. (ed.) (1964). *Reportaje al Perú*. Lima: Ed. La Prensa.
- Cox Hall, Amy (2017). *Framing a Lost City. Science, Photography and the Making of Machu Picchu*. Austin: University of Texas Press.
- Cueto, C. (1967). «Educación e integración de América Latina». *Fanal*, vol. XXII, n.º 84.
- De Bary Orihuela, Úrsula. (2017) "Víctor M. Guillén Melgar. Biografía". En: De Bary, Úrsula & Elizabeth Kuon. *Lente y sensibilidad. Miradas del Cuzco antiguo*. Víctor Manuel Guillén Melgar. Lima: Ed. Úrsula de Bary, pp. 15-29.
- De Bary Orihuela, Úrsula & Elizabeth Kuon (2017). *Lente y sensibilidad. Miradas del Cuzco antiguo*. Víctor Manuel Guillén Melgar. Lima: Ed. Úrsula de Bary.
- De Reparaz, G. (1971). «Visión del Titicaca». *Copé*, vol. II, n.º 3.
- Degregori, Carlos Iván (2005). «Panorama de la antropología en el Perú: del estudio del Otro a la construcción de un Nosotros diverso». En: Degregori, C. I. (ed.). *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico e Instituto de Estudios Peruanos.
- Del Busto, J. A. (1970). *Historia general del Perú. Perú antiguo*. Lima, Studium.
- Delgado, J. (1937). «De Lima al Perené». *Turismo*, septiembre, pp. 17-18.
- Delpuech, André; Laurière, Christine & Carine Peltier-Caroff (coords.) (2017). *Les années folles de l'ethnographie. Trocadero*, pp. 28-37. París: Museum National d'Histoire Naturelle.
- Dirección de Asuntos Culturales. (1970). "Arte Popular Peruano". Lima: Ministerio de Relaciones Exteriores.
- Dobyns, Henry F. (1983). Comentarios al artículo «Notes for the History of Peruvian Social Anthropology» de Jorge Osterling & Héctor Martínez, *Current Anthropology*, vol. 24, n.º 3, junio, pp. 350-351.
- Dobyns, Henry F. & Abraham Guillén (1970). *Visual Anthropology of Peru. The Photography of Abraham Guillén M.* Lexington: University of Kentucky Book Store.
- Echevarría, Gori Tumi (2012). «Julio C. Tello y la ilustración peruana». *Arqueología y Sociedad*, n.º 24, pp. 1078-1136.
- Emé Leyva, Gustavo A. (2017). *Los ilustradores de Julio C. Tello: la influencia del indigenismo telúrico-arqueológico en su obra, 1935-1965*. Tesis de maestría en Historia del Arte, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Favre, Henri (1998). *El indigenismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández de Córdova, Óscar (1964). «La metalurgia en el antiguo Perú». *Fanal*, vol. XIX, n.º 72, pp. 19-24.
- Ferrero, Rómulo (1957). «El problema de la tierra en el Perú». *Fanal*, vol. XIII, n.º 52.
- Flores, Francisco (1933). «El centenario del Cusco». *El Comercio del Cusco*. 7 de noviembre de 1933.
- Gänger, Stefanie (2019). *Reliquias del pasado. El coleccionismo y el estudio de las antigüedades precolombinas en el Perú y Chile, 1837-1911*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos/Instituto Riva-Agüero/Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Garay, Andrés (ed.) (2015). *Fotografía Max T. Vargas, Arequipa y La Paz*. Lima: Ed. Facultad de Comunicación de la Universidad de Piura.
- (2017). *Cusco revelado. Fotografías de Max T. Vargas, Max Uhle y Martín Chambi*. Lima: Instituto Ibero-Americano de Berlín/Universidad de Piura.
- García, Uriel & Albert A. Giesecke (1925). *Guía histórico-artística del Cusco*. Cusco: Editorial Garcilaso.
- Gasparini, G. & L. Margolies (1977). *Arquitectura Inka*. Caracas: Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela.
- Germaná, Gabriela & María E. Yllia (2014). "Revisiones y nuevos enfoques en el estudio del arte tradicional peruano. La serie de Arte Popular del Instituto Cultural Peruano Norteamericano-Universidad Ricardo Palma (2003-2014)". En: *¿Arte popular? Tradiciones sin tiempo*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Gonzales, Osmar (2015). «Las claves del período». En: *Perú. La apertura al mundo, 1880-1930*. Madrid: Fundación Mapfre/Taurus, Colección América Latina en la Historia Contemporánea. Tomo III, p. 24.
- Gorin, Abbye A. (1985). *Research for Planning, Design, And Restoration: The Role of Historical Documentary Photography*. Tesis de master en la Universidad de New Orleans.
- (s/f). *Semblanza de Abraham Guillén por Abbye A. Gorin*. Inédito.
- Guillén, Abraham. Solicitud de A. G. al director del Museo Nacional de Historia. 14 de diciembre de 1959. MNCP-ACMC.
- Guillén, Abraham (c. 1969). *Empleados del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Ficha de Abraham Guillén*. Manuscrito. Archivo Central del Ministerio de Cultura, Fondo Museo Nacional de la Cultura Peruana, caja 7, documentos varios.
- Guillén, Víctor (1936). *Antigüedad del Cusco*. Cusco: Ed. H. C. Rozas sucesores.
- Gutiérrez de Quintanilla, Emilio (1921). *Memoria del director del Museo de Historia Nacional. Esfuerzos y resistencia 1912-1921*. Tomo primero. Lima: Taller Tipográfico del Museo.
- Guzmán, C. (1967). «Vicus, enigma para arqueólogos». *Fanal*, vol. XXII, n.º 83, pp. 21-26.
- Holmberg, Allan (1957). «Lizard Hunts on the North Coast of Peru». *Fieldiana Anthropology*, vol. 26, n.º 9, noviembre, pp. 203-220.
- Holzmann, R. (1966). *Panorama de la música tradicional en el Perú*. Lima: Ed. Mozart.
- Imbelloni, J. (1963). *Civiltà andine*. Florencia: Sansoni.
- Instituto Nacional de Cultura (1981). *Exposición homenaje Abraham Guillén*. Lima: Foto Interamericana del Perú.
- Instituto Nacional de Planificación (1970). *Atlas histórico geográfico y paisajes peruanos*. Lima: Instituto Nacional de Planificación.
- Jacobs, S. P. (2007). «Abraham Guillén. Los huacones de Mito». *Yachaspa. The Quarterly Newsletter of Amigos de Bolivia y Perú*, verano.
- Jiménez Borja, Arturo (1948). *Mate peruano*. Lima: Prensas del Ministerio de Educación Pública.
- (1951). «Los toritos de Santiago de Pupuja». *Flora*. Revista femenina del Perú, n.º 7, octubre.
- (1961). *Instrumentos musicales del Perú*. Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.
- (1971). «Pututo». *Copé*, año I, n.º 2, p. 19
- Kauffmann Doig, F. (1978). *Manual de arqueología peruana*. Lima: Peisa.
- Kubler, George (1952). *Cuzco: Reconstruction of the Town and Restoration of its Monuments*. Tours: Unesco.
- Kropp, M. (1956). *Window of Peru*. Nueva York: The Studio Publications Inc.
- La Serna, Juan Carlos (2018a). «Forest, Photography and Exposition. Visual Construction of the Amazonian Forest through the Clichés of Charles Kroehle and the República Peruana 1900 album». *Histoire(s) de l'Amérique Latine*, n.º 13, 17 pp.
- (2018b). *Sicuris, máscaras y diablos danzantes. Historia de la diablada y la identidad cultural en Puno*. Lima: Ministerio de Cultura.
- (2019). «Fotografía, exploración y domesticación visual de la frontera amazónica peruana». *Amazonia Peruana*, n.º 32, pp. 73-107.
- La Serna, Juan Carlos & Jean-Pierre Chaumeil (2016). *El bosque ilustrado. Diccionario histórico de la fotografía amazónica peruana (1868-1950)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos/Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica/Centre National de la Recherche Scientifique/Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Larco Hoyle, Rafael (1934). *Cusco histórico. Homenaje a la ciudad de todos los tiempos en la cuarta centuria de su fundación española*. Lima: Casa Editora La Crónica y Variedades.
- Lassée, Gaëlle (2015). *Robert Doisneau, un photographe au muséum*. París: Flammarion.
- Lastres, Juan B. (1943). *Representaciones patológicas en la cerámica peruana*. Lima: Museo Nacional.
- Llanos, Luis (1936). *Informe de Luis A. Llanos sobre Ollantaytambo*. Lima: Museo Nacional, quinta entrega.
- (1937). *Informe de Luis A. Llanos sobre las ruinas incaicas de Tarawasi-Limatambo*. Lima: Museo Nacional, sexta entrega.
- Loza, Carmen (2004). *Itinerarios de Max Uhle en el altiplano boliviano. Sus libretas de expedición e historia cultural (1893-1896)*. Berlín: Gebr. Mann Verlag.
- Lumbreras, Luis Guillermo (1968). «Los orígenes del Estado y las clases sociales en el Perú hispánico». *Visión del Perú. Revista de cultura*, n.º 3, abril.
- (1990). *Visión arqueológica del Perú milenario*. Lima: Milla Batres.
- Lumbreras, Luis & Hernán Amat (1965-1966). *Informe preliminar sobre las galerías interiores de Chavín*.
- Macera, Pablo (1976). «Los archivos fotográficos del Perú». *Boletín de la Asociación de Archiveros*, n.º 1, pp. 23-24.
- (1988). *¿Esto Somos? En: Domínguez, Carlos (ed.). Los peruanos*. Lima: Ed. Carlos Domínguez.
- Majluf, Natalia & Luis Eduardo Wuffarden (eds.) (2001). *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú 1842-1942*. Lima: Museo de Arte de Lima/Fundación Telefónica.
- Majluf, Natalia & Luis Eduardo Wuffarden (2013). *Sabogal*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Mangin, William. "Early Years of the Vicos Project from the Perspective of a Sympathetic Participant-Observer". En: Greaves, Tom, Bolton, Ralph & Florencia Zapata (eds.) *Vicos and Beyond: A Half Century of Applying Anthropology in Peru*. Lanham, Maryland: AltaMira Press, 2011, pp. 19-38.
- Martínez, L. (1990). *Machu Cusco: Las primeras fotografías/The First Photographs*. Lima: Concytec.
- Mason, John A. (c.1967). *A Brief History of the Institute of Andean Research, Inc.* Nueva York: Institute of Andean Research.
- Matos Mar, José (1970). «Los procesos de desarrollo histórico de la sociedad peruana», *Copé*. Vol. I, n.º 2, pp. 2-6.
- (1998). «La imagen del Perú en el ámbito de las Ciencias Sociales». En: *Primer Encuentro Internacional de Peruanistas*. Lima: Universidad de Lima/Unesco, pp. 19-25.
- Mejía Xesspe, Toribio (1948). *Apuntes biográficos sobre el doctor Julio C. Tello*. Lima: Museo Nacional de Antropología y Arqueología.

- (1956). «Apéndice. Historia de la Expedición arqueológica al Marañón de 1937». En: Tello, Julio C. *Arqueología del valle de Casma*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1956.
- Mendizábal, Emilio (1966). «Las artes tradicionales peruanas». *Revista Peruana de Cultura*, n.º 9-10, diciembre.
- Merino de Zela, Mildred (1978). «Cronología». En: Arguedas, José M. *Los ríos profundos*. Caracas: Editorial Ayacucho, pp. 295-446.
- Mihok, Daniela (2010). *Seitenblicke – Max Uhles Forschungspographien und die Wahrnehmung der indigenen Bevölkerung in Peru*. Tesis de maestría en el Departamento de Historia y Estudios Culturales de la Universidad Libre de Berlín.
- Milla Batres, Carlos. (Ed.). (1986). *Diccionario Histórico. Biografía del Perú*. Siglos XV-XX. Lima: Milla Batres, 9 vols.
- Milla Batres, Carlos. (ed.) (1990). *¿En qué momento se jodió el Perú?* Lima: Milla Batres.
- (1993). *Compendio histórico del Perú*, seis tomos. Lima: Milla Batres.
- Ministerio de Educación Pública (1961). *Álbum del Perú. Visión inicial de la patria*. Lima: Ministerio de Educación Pública.
- Ministerio de Fomento (1926). *La concurrencia del Perú a la Exposición Internacional celebrada en la ciudad de La Paz en 23 de agosto de 1925, en conmemoración del centenario de la independencia de la República de Bolivia*. Lima: Imp. Torres Aguirre.
- Montalvo, A. (1957). «Vicos: experimento antropológico». *Fanal*, vol. XIII, n.º 51.
- Muelle, Jorge C. (1938). *Muestrario de arte peruano precolombino. Cerámico*. Lima: Museo Nacional.
- Museo Arqueológico de Madrid (2014). *José Latova. Cuarenta años de fotografía arqueológica española (1975-2014)*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Naranjo, Juan (ed.) (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Ed. Gili.
- Nishiyama, Carlos (2015). *Eulogio Nishiyama. Fotografía cusqueña siglo XX (1940-1980)*. Cusco: Gobierno Regional del Cusco.
- O'Hara, H. (1953). «Science and the Indian». *Natural History*, vol. XL, n.º 11.
- Pajín, Leire (2007). «Presentación». En: Pierre Verger, *Andalucía 1935*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Pérez Gallardo, Helena (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Pimentel, Víctor (1981). *Exposición homenaje. Abraham Guillén*. Museo de Arte Italiano, 2-15 de febrero de 1981. Lima: s/e.
- Pinilla, Carmen María (ed.) (2007). *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pinilla, Carmen María (2004). *Arguedas en el valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2011). *Itinerarios epistolares. La amistad de José María Arguedas y Pierre Duviols en dieciséis cartas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pinilla, E. (1967). «La música contemporánea en el Perú». *Fanal*, vol. XX, n.º 79.
- Porras Barrenechea, Raúl & otros (1980). *Historia general de los peruanos hasta nuestros días*. Lima: Peisa.
- Pratt, Marie Louis (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Privilsky, Jason (2015). «Developing Selves: Photography, Cold War, Science and 'Backwards' People in the Peruvian Andes, 1951-1966». *Visual Studies*, 30: 2, pp. 131-150.
- Riviale, Pascal (2017). «Un ideal identitario y modernizador fracasado. Las vicisitudes de los primeros museos nacionales peruanos en el siglo XIX». *Histoire(s) de l'Amérique Latine*, n.º 12, 20 pp. Recuperado de: <http://www.hisal.org/?journal=revue&page=article&op=view&path%5B%5D=riviale2017b&path%5B%5D=243>
- Roel, Pedro (2000). «De folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros». En: Degregori, Carlos (ed.). *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos/Pontificia Universidad Católica del Perú/Universidad del Pacífico.
- Romero, F. (1964). «Hombres y desarrollo económico». *Fanal*, vol. XIX, n.º 71.
- Rubín de la Borbolla, Daniel (1961). *Los tesoros artísticos del Perú*. Ciudad de México: Museo Universitario de Ciencias y Arte.
- Salazar Bondy, S. (1964). *La cerámica peruana prehispánica*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sawyer, Alan (1960). *Ancient Treasures of Peru*. Worcester: Worcester Art Museum.
- Silva-Meinell, J. (2011). *Visiones de/Visions of Machu Picchu*. Lima: Imp. Gráfica Biblos.
- Silva Santisteban, F. (1983). *Historia del Perú*. Lima: Búho, tres volúmenes.
- Sivirichi, Atilio (1930). *Prehistoria peruana*. Lima: Ed. La Revista de C. Vásquez Lapeire.
- Smith, R. J. (1975). *The Art of the Festival: As exemplified by the Fiesta to the Patroness of Otuzco: la Virgen de la Puerta*. Lawrence: Departamento de Antropología de la Universidad de Kansas.
- Soberón, L. (1971). «Del campo a la ciudad», *Copé*, vol. II, n.º 5.
- Sougez, Marie-Loup (coord.) (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Stein, William (2000). *Vicisitudes del discurso del desarrollo en el Perú: una etnografía sobre la modernidad del Proyecto Vicos*. Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Steward, J. (ed.). (1946). *Handbook of South American Indians. The Andean Civilizations*, vol. II. Washington D. C.: Smithsonian Institution.
- Tantaleán, Henry (2016). «Fundaciones y mudanzas del Museo Nacional del Perú». *Fragmentos. Revista de Arqueología*, año I, n.º 1, pp. 9-41.
- (2019). *Una historia de la arqueología peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos/Universidad San Francisco de Quito.
- Tello, Julio C. (1956). *Arqueología en el valle de Casma*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Tello, Julio C. & Mejía, Toribio (eds.) (1967). *Historia de los museos nacionales del Perú (1822-1946)*. Lima: Museo Nacional de Antropología y Arqueología/Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Toor, Frances (1949). *Three Wolds of Peru*. Nueva York: Crown Publishers.
- Torres, Fernando (ed.) (2010). *La ilustración arqueológica de Pedro Rojas Ponce*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- (2014). *Sabino Springett. Los placeres de la imaginación*. Lima: Instituto Cultural Peruano-Norteamericano.
- Torres Vilela, Samuel (1923). *La revolución de Iquitos*. Pará: Tip. España.
- Uhle, Max (1906a). «Primera sección práctica. Escuela de Varones. Sección de las tribus salvajes y arqueológica». *Boletín de Instrucción Pública*, año I, n.º 7, diciembre.
- (1906b). «Incorporación del Dr. Uhle al Instituto Histórico y discurso inaugural como director de la sección arqueológica del museo. Lima, 29 de julio de 1906». *Revista Histórica*, tomo I, pp. 408-414.
- Valcárcel, Luis E. (c. 1934). *Cuzco: Capital arqueológica de Sud América*. Lima: Imp. Torres Aguirre.
- (1934). *Cuzco. Capital arqueológica de Sudamérica, 1534-1934*. Lima: Banco Italiano de Lima.
- (1934a). «Sajawaman redescubierto». *Revista del Museo Nacional*, tomo III, n.º 1-2.
- (1934b). «A Great Inca Citadel at Cuzco Destroyed and Buried by the Conquistadores». *TILN*, 12 de mayo, pp. 726-727.
- (1934c). «An Almost Inca Stonghold Now Fully Revealed: The Great Mountain-Citadel of Pisaj». *TILN*, 13 de abril, pp. 594-595.
- (1934d). «An Inca Labyrinth and Puma God». *TILN*, 6 de octubre, pp. 509-511.
- (1934e). «Discurso de inauguración del Instituto Arqueológico del Cusco». *El Sol del Cusco*, 1 de septiembre.
- (1937). «New Links in the Record of Ancient Peruvian Culture». *TILN*, 3 de abril, pp. 586-587.
- (1938). «South America's Greatest Treasure-Trove Since Pizarro's Day». *TILN*, 14 de mayo, pp. 856-857.
- (1939). «Perhaps the Supreme God of Peru's Ancient 'Meca'». *TILN*, 15 de abril, pp. 636-637.
- (1945). «Prólogo». En: Verger, Pierre. *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- (1955). «El apogeo del Perú». *Fanal*, n.º 42.
- (1964a). *Machu Picchu. El más famoso monumento arqueológico del Perú*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- (1964b). *Arte del Perú. Primera serie: Pre-colombina*. Lima: Edit. La Confianza.
- (1981). *Memorias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Valega, J. F. (1965). «José Sabogal en la ruta del Perú». *Fanal*, vol. XX, n.º 74.
- Vega, Carmelo (2011). *Lógicas turísticas de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- (2007). «Reconocimiento del mundo». En: Sougez, Marie-Loup (coord.). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Ed. Cátedra, pp. 117-181.
- Velarde, H. (1958). «La restauración del palacio de Torre Tagle». *Fanal*, vol. XIV, n.º 54.
- Verger, Pierre (1945). *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Vivas, Fernando (1992). «Miradas sobre el Ande. Lo ritual y lo profano en la antigua fotografía cusqueña». *Caretas*, 6 de julio.
- Villar, Chus & Juan Bonilla (2018). *Baldomero Pestana. La verdad entre las manos*. Madrid: Xunta de Galicia/Instituto Cervantes.
- Villegas, Fernando (2020). *José Sabogal y el arte mestizo. El Instituto de Arte Peruano y sus acuarelas. José Sabogal y la escuela peruana mestiza. El Instituto de Arte Peruano (1931-1973)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- (2015). «El Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)». *Anales del Museo de América*, n.º XXIII, pp. 143-183.
- Weiss, P. (1972). «La ecología humana en el Perú. Sobre las relaciones de ambiente y salud». *Copé*, vol. IV, n.º 11.
- Westphalen, Emilio Adolfo (1948). «El Instituto de Estudios Etnológicos». *Fanal*, n.º 14, febrero.
- Yllia, María Eugenia (2016). «El Museo Nacional de la Cultura Peruana y la legitimación del arte popular tradicional». *Revista del Museo Nacional*, tomo LI, pp. 241-266.
- Zapata, Florencia (ed.) (2005). *Memorias de la comunidad de Vicos. Así nos recordamos con alegría*. Huaraz: Comunidad Campesina de Vicos, The Mountain Institute, Asociación Urpichallay.
- Zileri Gibson, Enrique (1961). «A los comuneros de Vicos los quieren traicionar». *Caretas*, año XI, n.º 223, 1-15 de julio.

ABREVIATURAS

CCP/INC-ACMC

Fondo Casa de la Cultura del Perú e Instituto Nacional de Cultura del Archivo Central del Ministerio de Cultura

DPHI-MC

Dirección de Patrimonio Histórico Inmueble del Ministerio de Cultura

FBEHA/MNAAHP

Fondo Bibliográfico de Estudios Históricos y Arqueológicos del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

IAI de Berlín

Instituto Ibero-Americano de Berlín

IRA-PUCP

Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú

MNAAHP

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

MNCP

Museo Nacional de la Cultura Peruana

MNCP-ACMC

Fondo Museo Nacional de la Cultura Peruana del Archivo Central del Ministerio de Cultura

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Archivo del Museo Nacional de la Cultura Peruana; Colección Max Uhle del Instituto Ibero-Americano de Berlín; Colección Úrsula de Bary Orihuela; Fondo Bibliográfico de Estudios Históricos y Arqueológicos del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú; Centro y Archivo Luis E. Valcárcel; colección particular del autor.

El presente libro ofrece una reconstrucción histórica de los usos de la cámara fotográfica como instrumento de registro del patrimonio cultural en nuestro país. Se centra en la obra y legado del cusqueño Abraham Guillén, el primer «fotógrafo oficial» de la cultura peruana.

La extensa producción gráfica de Guillén, realizada en cuatro décadas de labor para diversas instituciones vinculadas a la gestión cultural, ofrece el más temprano catálogo de las materialidades y prácticas tradicionales que fueron seleccionadas para dar forma a los imaginarios y narrativas oficiales acerca de nuestro patrimonio cultural inmaterial.

