

PIERRE VERGER: UN FOTÓGRAFO EN LA ENCRUCIJADA DE LA NACIÓN ANDINA, 1942-1946



PERÚ

Ministerio de Cultura

Dirección
Desconcentrada de Cultura
de Cusco

PIERRE VERGER

UN FOTÓGRAFO EN LA ENCRUCIJADA
DE LA NACIÓN ANDINA, 1942-1946

Juan Carlos La Serna • Ivo Edgar Villafuerte
(editores)

 **Université
Paris Cité**
ÉDITIONS



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Fondo Editorial

Pierre Verger: un fotógrafo en la encrucijada de la nación andina, 1942-1946

© De esta edición:

Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco - Ministerio de Cultura
Palacio Inka del Kusikancha, Calle Maruri 340 - Cusco
Central telefónica (+51) 84582030

Subdirección de Industrias Culturales y Artes
Equipo de Trabajo de Industrias Culturales y Nuevos Medios

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Université Paris Cité
Université Paris Cité Éditions

Primera edición, diciembre del 2025

Editores:

Juan Carlos La Serna
Ivo Edgar Villafuerte

Coordinación editorial:

Karen Larrea Sota
Valérie Robin Azevedo
David Velásquez Silva

Fondo fotográfico: Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana

Digitalización de fotografías: Angel Francisco Valle

Fotografía de portada: *Procesión de Corpus Christi. Plaza de Armas del Cusco.* Fotografía de Pierre Verger, junio de 1943. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana

Fotografía de contraportada: *Arco de la plaza de San Pablo (Canchis, Cusco).* Fotografía de Pierre Verger, 1942-1943. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana

Corrección de estilo: Martín Guadalupe

Diseño y diagramación: Elvis A. Abarca Ccorimanya

Ilustración digital alusiva a Pierre Verger: María Claudia Colina Vigo

Impreso en Perú

ISBN:

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N.º 2025-14225

Tiraje: 1000 ejemplares

Se terminó de imprimir en noviembre del 2025 en:

Impresiones Lezama S.R.L. Plaza San Francisco N° 369 Int. 2 - Cusco

Índice

Presentación	9
Palabras institucionales	11
Agradecimientos	13
Introducción	15
¿En busca de una mirada virginal? A propósito de las fotografías de Pierre Verger alrededor del mundo, 1932-1946 <i>Jérôme Souty</i>	33
Fotografiar los Andes en los años treinta, un reflejo de las ambiciones museísticas francesas. El caso de Henri Tracol <i>Emma Cloez</i>	49
Buscando el verdadero Perú. Fotografía, arte y política en la obra de Pierre Verger <i>Raúl Asensio</i>	67
El Cusco de Verger. Redes científicas, instituciones públicas y la lectura académica de los saberes y prácticas andinas (1940-1950) <i>Santiago Loayza Velásquez</i>	83
Pierre Verger y el descubrimiento visual del patrimonio inmaterial del Perú andino (1942-1946) <i>Juan Carlos La Serna</i>	103
Pierre Verger: representación visual y cultura viva de los Andes <i>Vera Tyuleneva</i>	121
Pierre Verger y el Archivo Fotográfico del Museo Nacional de la Cultura Peruana <i>Angel Francisco Valle</i>	141
Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes [Prólogo] <i>Luis E. Valcárcel</i>	155
Referencias bibliográficas	165
Dossier fotográfico	173



Presentación

Esta publicación presenta una propuesta historiográfica innovadora sobre el trabajo de Pierre Verger en el Perú (1942-1946), abordando una dimensión poco explorada de su legado. Mientras sus contribuciones al estudio de la espiritualidad africana y la diáspora afroamericana han obtenido reconocimiento internacional en décadas recientes, el valor excepcional de su registro visual del mundo andino había permanecido en la penumbra académica. Esta obra viene a llenar ese vacío, revelando la importancia fundamental de su archivo fotográfico para comprender y difundir el complejo universo ritual y festivo de las sociedades andinas.

El trabajo de Verger no fue fortuito, sino resultado de una red de cooperación intelectual sin precedentes tejida entre el Museo Nacional —bajo la visión del amauta Luis E. Valcárcel— e instituciones francesas como la Sociedad de Americanistas y el Museo del Hombre. El fotógrafo llegó al Perú con el encargo específico de construir un repertorio gráfico que documentara la cultura viva, tarea que cumplió con metodología minuciosa al sincronizar su itinerario con los ciclos festivos del sur andino. Así capturó, con sensibilidad etnográfica, la energía del Corpus Christi, la devoción a la Virgen del Carmen en Paucartambo y la fuerza dramática de los diablos danzantes en la fiesta de San Pedro de Ichu.

Más allá de destacar el valor artístico de su obra, las investigaciones aquí reunidas sitúan el trabajo de Verger dentro del entramado político e intelectual de su tiempo, marcado por la Segunda Guerra Mundial, las redes intelectuales antifascistas y la diplomacia cultural panamericanista. Los estudios evidencian sus vínculos con diversas personalidades e instituciones académicas y museales del Perú, Francia y Estados Unidos, proporcionando una comprensión integral de su labor.

Este libro constituye el resultado de una destacada colaboración interinstitucional que articula esfuerzos locales, nacionales e internacionales entre la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, el Museo Nacional de la Cultura Peruana, el Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Université Paris Cité - Atrium Humanités et Sciences Sociales. A través de una investigación rigurosa y

una selección cuidada de imágenes, la publicación no solo exhuma este valioso archivo visual, sino que lo contextualiza históricamente en el momento crucial en que el Perú comenzaba a redefinir su concepto de patrimonio, desplazando el enfoque desde los vestigios monumentales hacia la vitalidad de la cultura viva indígena y mestiza.

Expresamos nuestro agradecimiento a los investigadores participantes, cuyas novedosas aproximaciones metodológicas han generado concienzudas contribuciones académicas que nos permiten conocer en profundidad la hasta ahora poco estudiada aventura peruana de Pierre Verger. Un reconocimiento especial merece el Museo Nacional de la Cultura Peruana por custodiar y facilitar el acceso a la colección fotográfica que sustenta esta publicación.

Al presentar este libro, no solo celebramos el reencuentro con la mirada pionera de Verger, sino que reafirmamos nuestro compromiso institucional con la puesta en valor del patrimonio cultural inmaterial que define nuestra identidad. Invitamos al lector a recorrer estas páginas para descubrir, a través de investigaciones renovadas y fotografías rescatadas, el alma viva de la nación andina.

Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco

Palabras institucionales

Como dispositivo técnico y científico, la fotografía ha constituido históricamente un instrumento crucial para la producción y difusión de un conjunto de representaciones visuales sobre el indígena, que siguen alimentando un imaginario globalizado sobre el “país de los incas” y sus descendientes. En este sentido, la publicación de esta obra resulta esclarecedora y apasionante. Más allá del magnífico conjunto de fotografías publicadas a página completa, las excelentes contribuciones de antropólogos, historiadores e historiadores del arte ofrecen la posibilidad de (re)descubrir la importante labor realizada por el fotógrafo y etnólogo Pierre Verger en los Andes.

Contratado en la década de 1940 por el Estado peruano, Verger supo capturar con su Rolleiflex escenas claves de la vida cotidiana de las poblaciones originarias. Sus imágenes, de gran valor etnográfico, nos transportan en el corazón de las fiestas patronales y religiosas, en la actuación de los danzantes y devotos, en la efervescencia de ferias y mercados, e incluso en los bastidores creativos de los artes populares y los saberes tradicionales. Este corpus constituye, por tanto, una fuente archivística excepcional que, de manera sorprendente, había permanecido hasta hoy casi inédita, tanto en el Perú como en Francia.

Este libro ofrece una mirada distinta sobre Pierre Verger que desplaza la atención de sus trabajos sobre las poblaciones afroamericanas, que le generaron fama internacional. Presenta un material sobre el mundo andino procedente del rico fondo fotográfico de Verger conservado en los museos nacionales de Perú y recientemente desvelado por el historiador Juan Carlos La Serna. Algunas de estas fotografías habían sido divulgadas en artículos ilustrados y en ciertos libros hasta la década de 1950. Sin embargo, cuando Verger se estableció definitivamente en Salvador de Bahía para dedicarse al estudio del mundo religioso de los afrobrasileños, sus imágenes sobre los Andes dejaron de circular.

Fue necesario esperar la investigación pionera de La Serna y el aporte de los diversos textos aquí reunidos para entender el papel y el impacto de las fotografías de Verger en la valorización y patrimonialización de la cultura inmaterial andina de

aquella época. En efecto, estas fotografías fueron tomadas en un contexto de redefinición del relato nacional sobre la vitalidad de la cultura indígena y de creación de la antropología como disciplina universitaria, que colocó al indígena de la sierra en el centro de sus problemáticas de investigación. De este modo, Verger participó, a su manera, de la renovación del planteamiento esencialista sobre los “indios” al capturar la “cultura viva” de los Andes —lo que hoy denominaríamos patrimonio cultural inmaterial—. Su trabajo fotográfico debía servir, por tanto, al proyecto que proponía una nueva lectura del mundo andino, basada en un enfoque folklórico y no en una visión cosificada y reductora que asociaba al indígena con el pasado prehispánico y los restos arqueológicos.

La participación de la Université Paris Cité y de su Atrium de Humanités et Sciences Sociales en esta publicación se inscribe en un proyecto de mediación científica y cultural, así como de cooperación académica internacional con el Ministerio de Cultura del Perú, a través de su Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con el apoyo esencial del Instituto Francés de Estudios Andinos, la Alianza Francesa de Cusco y la Embajada de Francia en el Perú. La publicación de este libro, en el Perú, nos alegra profundamente, pues sella la primera piedra de una colaboración naciente y fructífera, que pronto se materializará con su edición en francés por la casa editorial de nuestra universidad.

Edouard Kaminski

Rector de la Université Paris Cité

Valérie Robin Azevedo

Directora de la Université Paris Cité Editions

Agradecimientos

La materialización de esta obra es el fruto de la colaboración de diversos actores, investigadores, gestores e instituciones vinculados a la investigación y la mediación cultural.

Nuestro primer y más sentido agradecimiento se dirige a las instituciones que confiaron y auspiciaron esta propuesta editorial, como la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, con mención especial a la Subdirección de Industrias Culturales y Artes, al Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y a la Université Paris Cité.

La reconstrucción histórica de la trayectoria profesional y artística de Pierre Verger se fundamenta en el análisis crítico de un conjunto heterogéneo de fuentes. Entre estas, los acervos documentales, bibliográficos y fotográficos constituyeron el pilar esencial de las investigaciones. Expresamos nuestra profunda gratitud a las instituciones que, durante el desarrollo de las pesquisas y el proceso editorial, nos brindaron un acceso privilegiado a sus fondos. Al Centro y Archivo Luis E. Valcárcel, en especial a su director, Fernando Brugué Valcárcel, por el acceso y la autorización para reproducir la correspondencia del amauta; a la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú, por permitir la consulta de los fondos de la Colección Ernesto More; y a la Biblioteca Nacional del Perú, por facilitar el acceso a su material bibliográfico y hemerográfico.

De igual modo, agradecemos al Musée du Quai Branly-Jacques Chirac (París), por facilitar el acceso a sus materiales documentales y la autorización para reproducir las fichas fotográficas de Henry Tracol; al Muséum National d'Histoire Naturelle (París), por permitir la reproducción de la correspondencia entre Henry Tracol y Paul Rivet; y, muy especialmente, al Museo Nacional de la Cultura Peruana, por facilitar la digitalización y autorizar el uso del corpus fotográfico que enriquece esta obra.

A la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, al Centro Cusqueño de Investigaciones Históricas Enfoques y a la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura, por facilitar el diálogo colaborativo y continuo entre sus investigadores, hecho que ha contribuido decisivamente a refinar los contenidos expuestos en esta compilación.

A la embajada de Francia en el Perú, en las personas de la embajadora Nathalie Kennedy, el consejero de Cooperación y Acción Cultural, Hughes de Chavagnac, y la agregada de Cooperación Cultural, Carla Salazar, por el decidido apoyo brindado a este proyecto expositivo y editorial. Asimismo, a Julie Guillerot, presidenta de la asociación cultural Repercuté; a Irène Favier, Emmanuelle Sinardet, Romuald Housse y Nora Araujo, del Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA); a Gaëlle Delavefova y Marco Chevarria, de la Alianza Francesa del Cusco; a Alain Corde y Bruno Turcq, del Instituto de Investigación para el Desarrollo (IRD-Francia).

Este libro se nutre del invaluable apoyo de colegas e investigadores interesados en la historia del arte, la gestión cultural, la fotografía y las instituciones públicas. En Lima, agradecemos a Fernando Villegas, Juan Mendoza Montesinos, Soledad Mujica, Miguel Ángel Hernández y Cristóbal Aljovín. En Cusco, nuestro reconocimiento a Teo Allain Chambi, Ricardo Guevara, Walter Jiménez, Ángela Concha y Johann Pérez Tupayachi, cuyos constantes y provechosos diálogos fueron fuente de importantes reflexiones.

A Adrián Oré, por facilitarnos los materiales gráficos de su histórica cámara Rolleiflex. A Wilbert Navarro, Manuel Molina, Gary Francisco Mariscal y Víctor Arrambide, por la información referida a la cartografía histórica de las ciudades de Paucartambo, Talavera, Ayaviri y Lima, respectivamente. Un agradecimiento especial a los jóvenes historiadores Jesús Llerena, Juber Calderón y Alejandro Zambrano, por su asistencia en el procesamiento del material documental.

En París, nuestra gratitud se extiende al coleccionista Percy Reinoso, quien autorizó la reproducción de algunos materiales fotográficos incluidos en esta publicación; a Helio Torres, por su buena disposición para compartir materiales bibliográficos referidos a Pierre Verger; y a Bonnie y Jean-Pierre Chaumeil, por el acceso a su formidable biblioteca, además de gestionar la presentación de un primer avance de este proyecto en una sesión de la Société des Américanistes en el Musée du Quai Branly-Jacques Chirac (marzo del 2024). De igual modo, a Cristina Sieira, por tramitar el acceso a la colección documental Lincoln Kirstein del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York.

Finalmente, y de manera fundamental, nuestro agradecimiento a todos los autores convocados para esta obra. Sus rigurosas contribuciones académicas son el pilar sobre el cual se sustenta esta publicación, y es gracias a su compromiso colectivo que este esfuerzo conjunto puede ver la luz.

Introducción

La obra fotográfica de Pierre Verger (París, 1902-Salvador de Bahía, 1996) ha sido ampliamente estudiada en las últimas tres décadas, reconociéndose su valor para la comprensión de la espiritualidad africana y la diáspora afroamericana, con numerosas tesis, publicaciones, exposiciones, vídeos documentales y memoriales que lo atestiguan. A contraparte, resulta notable el escaso conocimiento que se tiene de la riqueza y relevancia de su registro visual para el inventario y divulgación del mundo ritual y festivo andino. Investigaciones recientes en los museos nacionales peruanos han revelado que, en un lapso de tres años y medio (de julio de 1942 a finales de 1945), Verger llegó a capturar alrededor de siete mil fotografías en su recorrido por un territorio que comprende quince de las actuales regiones del Perú. Parte de este material fue seleccionado y difundido en diversos soportes editoriales —libros y artículos ilustrados en la prensa nacional y extranjera— hasta inicios de la década de 1960 (Verger, 1945, 1950; Bischof, Frank y Verger, 1954; Métraux, 1962). Sin embargo, una vez que el fotógrafo estableció su residencia en Salvador de Bahía (Brasil) y orientó definitivamente su trabajo hacia el estudio de las culturas y espiritualidades africanas y afrodescendientes en América Latina, sus imágenes sobre los Andes dejaron de circular, y los negativos quedaron almacenados en repositorios de los museos peruanos y en el archivo personal del artista (hoy, Fundación Pierre Verger). Como consecuencia, tanto el público como la academia se vieron privados de una valoración cabal de la importancia de este corpus para el temprano conocimiento de la cultura inmaterial andina.

Frente a este vacío, el presente libro se propone, a través de la revisión sistemática de materiales inéditos e impresos —correspondencia, publicaciones ilustradas, clichés fotográficos y fichas etnográficas— y el aporte de distintos especialistas, desde la historia del patrimonio y la gestión cultural, la historia del arte y la antropología, reconstruir la relación que Pierre Verger estableció con las entonces emergentes instituciones peruanas dedicadas al estudio de la sociedad rural, indígena y mestiza de los Andes, como el Ministerio de Educación Pública, el Museo Nacional y el Instituto de Estudios Etnológicos. Dicho vínculo se analiza en un contexto histórico específico, marcado por la Segunda Guerra Mundial, la vitalidad de las redes académicas y los

círculos antifascistas en el Perú, el auge incipiente de los estudios andinistas en Francia y Estados Unidos y el impacto de la diplomacia cultural promovida por la Política de la Buena Vecindad, la cual terminó integrando a los funcionarios y etnógrafos peruanos en los circuitos artísticos y académicos norteamericanos.

Verger tuvo origen burgués, pero renunció a una vida plácida para dedicarse a viajar por el mundo y conocer la alteridad. Luego de años recorriendo Europa, Asia y Latinoamérica, terminó decantándose por Salvador de Bahía y la cultura afrobrasileña. En el Perú construyó una mirada particular, sensible y empática con la población andina, rescatando detalles que entonces no eran especialmente atractivos para la etnología o la industria turística. Verger se vio a sí mismo como un trotamundos, negándose a la definición de artista o fotógrafo, etiquetas que, entendía, terminaban limitando su capacidad de acción y le reclamaban cierta disciplina y metodología que rechazó en favor de un recorrido visual liberado de mayores obligaciones.¹

Antes de iniciar su recorrido por los Andes, Verger ya había desarrollado cierta sensibilidad antropológica, propia de los círculos intelectuales y académicos franceses en los que había interactuado, y su cercanía de actores como Alfred Métraux o Paul Rivet. Sus biógrafos han destacado la importancia que tuvo Métraux en la vida de Verger. Ambos compartían muchas cosas en común. Fue él quien, finalmente, lo convenció de viajar al Brasil para dejar lo que en su diálogo definieron como una “visión opresiva” del universo andino. La correspondencia compartida evidencia una preocupación constante por la falta de dinero, la relación complicada con sus mecenas, la necesidad de moverse constantemente de un lugar a otro. “Le pied à l’étrier”, un ir y venir constante de citas fracasadas y de permanentes inseguridades emocionales (Le Bouler, 1993). Además, las cartas evidencian un detalle particular, el hecho que Verger mostraba un fuerte desagrado por el registro escrito y académico. Circunstancia que, más adelante, algún biógrafo ha destacado como su especial metodología de campo no invasiva, dejando entender que su modo de expresión era netamente fotográfico.

1 Trabajó con una cámara Rolleiflex que, por su propio mecanismo “toma fotos desde el estómago” (para hacer los disparos, el fotógrafo se coloca la cámara a la altura del estómago y mide la toma desde un visor ubicado en la parte superior del aparato). Todas las fotografías que capturó en el Perú produjeron negativos de 6 x 6 centímetros (fotos cuadradas) y en blanco y negro.

Contexto intelectual y redes de cooperación internacional

La producción fotográfica de Pierre Verger en el Perú debe contextualizarse dentro de un marco más amplio: el de las iniciativas de inventariado visual de los Andes promovidas desde finales del siglo XIX por los Estados sudamericanos y los centros científicos europeos y estadounidenses. Estos proyectos, que aunaban intereses de dominio territorial con ambiciones de expansión científica, emplearon la fotografía y las instituciones museales como herramientas fundamentales para producir, seleccionar y difundir determinados íconos de la diversidad étnica y la riqueza cultural andina. Muchas de estas representaciones terminarían por consolidarse en el imaginario global referido al “país de los incas”.

La obra de Verger no responde a una iniciativa aislada, sino a un contexto internacional definido por el creciente interés científico por los Andes. En el caso francés, este impulso se canalizó a través de la Société des Américanistes y, de modo central, en los esfuerzos del Musée d’Ethnographie du Trocadéro (MET), bajo la dirección de Paul Rivet, por desarrollar una “etnografía de urgencia”, a fin de documentar las culturas consideradas en peligro de desaparición, producto de la modernidad. La reestructuración del MET —que culminó en la creación del Musée de l’Homme en 1938— destacó la fotografía como “documentación activa” y fomentó una red de intercambios con instituciones peruanas, especialmente con el Museo Nacional, dirigido por el amauta Luis E. Valcárcel. Esta colaboración, sustentada en los intercambios epistolares, bibliográficos y de objetos, se basó en una agenda americanista compartida y en el objetivo de construir un conocimiento museográfico en diálogo mutuo.

La solidez de los vínculos institucionales franco-peruanos encuentra su reflejo en la creación, en 1948, del Instituto Francés de Estudios Andinos, con sede en la ciudad de Lima, así como en la producción de un significativo corpus fotográfico producido entre las décadas de 1920 y 1940, hoy acopiado en el Musée du Quai Branly-Jacques Chirac de París. De las 1800 imágenes registradas sobre todos los países andinos, aproximadamente la mitad corresponde al sur andino peruano. La disparidad en la cobertura gráfica de los Andes, que evidencia una sobrerrepresentación del Perú, no solo obedece a las preferencias de los expedicionarios y coleccionistas extranjeros, o la significativa producción visual de los fotógrafos y “empresarios de la imagen” nacionales, sino que es también el fruto de la densa red de colaboración cultural que fueron articulando las instituciones y académicos franceses y peruanos.

El dinamismo de la cooperación intelectual franco-peruana se vio interrumpido de forma abrupta por el estallido de la Segunda Guerra Mundial, el exilio de figuras clave como Paul Rivet a Colombia y el consiguiente desplazamiento de Francia por el mayor peso institucional de la academia norteamericana en el área de los estudios andinos. Este nuevo contexto geopolítico tiene como hitos la implementación de la Política de la Buena Vecindad y la creación de agencias de cooperación regional, destacando el caso de la Oficina de Asuntos Interamericanos (1940), que terminó reconfigurando los circuitos de patrocinio y producción cultural en la región.

Ejemplo paradigmático de esta transición son las redes afectivas y profesionales que forjó el fotógrafo Verger en Sudamérica. Tras establecerse en la Argentina y participar de los círculos intelectuales y editoriales del Río de la Plata, terminó vinculado a las iniciativas de la diplomacia cultural impulsadas por el mecenazgo cultural norteamericano en la región. Si bien la aventura de Verger en los Andes contó desde temprano con el respaldo institucional que le ofreció su proximidad de los americanistas del Musée de l'Homme, Paul Rivet y Alfred Métraux, progresivamente se hizo más evidente su acercamiento y constantes solicitudes de apoyo económico a Lincoln Kirstein —comisionado al Perú por la Oficina de Asuntos Interamericanos— y a otros destacados miembros de la colonia norteamericana en nuestro país. Este hecho nos muestra el tránsito de una red de colaboración francesa a otra de hegemonía estadounidense.

El trabajo de Verger se desarrolló en un momento crucial de redefinición disciplinaria y narrativa sobre lo andino. Por un lado, asistimos al nacimiento de la antropología peruana como campo de estudio académico especializado; y, por otro, al posicionamiento de una nueva lectura del mundo indígena que desplazaba el enfoque de lo puramente arqueológico hacia lo etnográfico y folclórico. En este sentido, las aproximadamente siete mil fotografías que Verger produjo entre 1942 y 1945 representan un corpus visual fundamental para comprender esta transición epistemológica.

Por ello, el redescubrimiento de este archivo fotográfico constituye también una oportunidad historiográfica única para reconstruir críticamente la formación de los estudios andinos contemporáneos. Su análisis permite rastrear los procesos de circulación de saberes, las negociaciones culturales y las apropiaciones locales de los discursos globales que configuraron este campo disciplinario.

El encargo oficial de inventariar la “cultura viva” de los Andes

A mediados del siglo XX, el registro fotográfico sobre el Perú andino experimentó un giro fundamental. Se abandonó progresivamente la tradición anterior, obsesionada con lo exótico y un pasado incaico monumental e idealizado —donde las ruinas arqueológicas dominaban un paisaje deshabitado, vieja representación que había cautivado los imaginarios locales y transnacionales—, para dar paso a una mirada etnográfica distinta. En este nuevo enfoque, los indígenas dejaron de ser simples elementos decorativos o accesorios del paisaje para convertirse en protagonistas centrales de su tiempo y espacio. Ya no posaban de manera estática o alegórica. Su presencia ante la cámara revelaba, entonces, una esencia cargada de agencia y naturalidad. Las fotografías empezaron a resaltar el primer plano de sus rostros, sus gestos y sus contextos cotidianos como evidencia de una humanidad profunda y la pertenencia intrínseca a un mundo vivo.

Pierre Verger arribó al Perú en 1942 con una importante experiencia documental adquirida en el Mediterráneo europeo, Asia y América Latina, que incluyó su paso por México, Guatemala y un primer recorrido por la región andina en 1939. Respaldado por el político y periodista Ernesto More Barrionuevo, quien en su juventud integró los círculos latinoamericanistas en París, recibió el encargo de realizar un exhaustivo registro etnográfico en los departamentos surandinos de Cusco y Puno, con el objeto de documentar festividades tradicionales y la vida cotidiana de las poblaciones indígenas y mestizas. Así, entre finales de 1942 y 1943, Verger formalizó un contrato con el Estado peruano que le comisionó la creación de un repertorio fotográfico y un archivo documental etnográfico para el Museo Nacional. Esta iniciativa se correspondía con las políticas indigenistas del Gobierno peruano que, como respuesta a los profundos cambios evidenciados en el país —producto de la modernización, las migraciones y el crecimiento urbano acelerado—, impulsaba diversas medidas de salvaguardia y “rescate” cultural. Su iniciativa de registro visual no pasó desapercibida y rápidamente captó el interés de Lincoln Kirstein, quien expresó el deseo de la Oficina de Asuntos Interamericanos y el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York por colaborar con este proyecto.

El recorrido de Verger por el sur andino se sincronizó deliberadamente con los ciclos festivos y rituales clave de la región —como el Corpus Christi en el Cusco, la celebración a la Virgen del Carmen en Paucartambo o la fiesta de San Pedro en Ichu (Puno)—, e incluyó el registro de celebraciones rituales, ferias y expresiones del arte

tradicional cusqueño y puneño. Su metodología combinó la captura de ceremonias colectivas con retratos individuales y grupales, prestando especial atención a las manifestaciones de la vida cotidiana. Este acervo, generado en el marco de un proyecto institucional definido, constituye, sin lugar a dudas, el esfuerzo más temprano y sistemático de documentación visual etnográfica en la historia del Perú.

No obstante, la mirada de Verger presenta limitaciones. El fotógrafo tendía a privilegiar lo ritual y lo festivo, dejando en un segundo plano las dimensiones conflictivas de la vida indígena, como la pobreza estructural, la violencia institucional y la discriminación cotidiana hacia esta población. Además del afán estético que buscó insuflar a sus imágenes, al igual que otros fotógrafos folcloristas y etnógrafos de su época, su búsqueda de la “autenticidad andina” lo llevó a congelar las prácticas culturales en una suerte de atemporalidad que obviaba u ocultaba las contradicciones y los cambios sociales.² Del mismo modo, si bien su meta de construir un calendario festivo resultaba viable debido a la relativa estabilidad del ciclo ritual andino, la tarea de catalogar las danzas se revelaba como un plan casi imposible, lo que subraya la complejidad inherente a su proyecto de documentación visual.

La mirada de Verger, sin duda pionera y respetuosa, posee el valor de haber capturado a los sujetos andinos con una dignidad y cotidianidad inéditas, en un momento crucial de transformación de su entorno social y económico. Sin embargo, se trata también de una mirada condicionada por tratarse de un encargo oficial y por el lugar de enunciación de un fotógrafo que, finalmente, era un foráneo seducido por un viejo imaginario de los Andes. En esencia, su lente documenta “desde afuera” y su acercamiento al mundo festivo indígena estuvo mediado por interlocutores, mestizos y *mistis*, locales. Aunque sus imágenes muestran que logró una intimidad notable, su enfoque no pudo —ni era su objetivo— captar las voces internas o las interpretaciones que los portadores construyeron acerca de los saberes y prácticas fotografiados.

2 En octubre de 1945, pocos meses después de que saliera a la luz la famosa obra de Verger: *Fiestas y danzas en el Perú y los Andes*, también en Buenos Aires se publicó el libro ilustrado *Ambiente del altiplano. Fotos de Perú y Bolivia*, con fotografías y texto de la folclorista argentina Elena Hosmann, impreso por la Editorial Peuser, en el que se incluyen 170 láminas fotográficas referidas a la arqueología monumental prehispánica y colonial, así como la vida cotidiana de la población del sur andino peruano y boliviano. Al igual que el libro de Verger, al poco tiempo, las librerías limeñas ofrecían estos ejemplares lujosos, que empezaron a ser consumidos en los círculos letrados, artísticos y académicos del país.

El corpus fotográfico y su dispersión

El corpus fotográfico de Pierre Verger en el Perú, identificado por los especialistas del Museo Nacional de la Cultura Peruana, consta de 427 imágenes. Una cifra similar se acopia en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. En la biblioteca del primer museo se resguarda también un fichero etnográfico. En ambos casos, se destaca la abundancia de imágenes del sur andino —incluyendo algunos clichés del mundo festivo del altiplano boliviano—. Esta desproporción refleja tanto un interés etnográfico territorializado por parte de los gestores culturales que encomendaron la tarea de registro, como la fascinación personal de Verger ante la riqueza cultural puneña y cusqueña, tal como se manifiesta en su correspondencia. Cabe señalar que este conjunto de negativos del sur andino constituye solo una parte de la producción que Verger construyó durante su estancia de dos años en esta región y, presumiblemente, obedece a una selección cuidadosa destinada a cumplir con los objetivos específicos del encargo del Museo Nacional. El resto del material fotográfico producido por Pierre Verger durante su estancia en el Perú fue trasladado por el autor a Brasil y en la actualidad se custodia en la fototeca de la Fundación Pierre Verger, en Salvador de Bahía.

Aunque la presencia de Verger en el sur andino duró alrededor de dos años (1942-1943), su proyecto fotográfico en el Perú continuó hasta inicios de 1946, cuando finalmente decidió iniciar su peregrinaje con destino al Brasil. Producto de sus años en el Perú, fotografiando diversos escenarios de la costa, sierra y Amazonía, construyó un corpus de negativos que debió ser cercano a las siete mil tomas, en las que capturó con minuciosidad el mundo festivo y ritual, la riqueza arqueológica, la vida en haciendas y minas, así como la producción del caucho amazónico. Esta prolongada inmersión en los Andes le resultó crucial en su formación como fotógrafo-investigador, marcando una transición hacia una mirada progresivamente documental y etnográfica. Puede afirmarse que fue durante este periodo que Verger inició su verdadera formación como etnógrafo —tomando notas y recopilando información testimonial y bibliográfica—, de manera autodidacta y bajo la identidad formal de fotógrafo, un quehacer investigativo que resulta indisoluble de sus posteriores proyectos referidos al estudio y registro del mundo espiritual afroamericano y su decisión de convertirse en un mensajero cultural transatlántico (Souty, 2020).

La producción fotográfica que Verger generó durante su estancia en el Perú dio lugar a importantes publicaciones ilustradas entre las décadas de 1940 y 1950 (Verger,



Portada del libro de fotografías de Pierre Verger: *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes* (1945), editado en Buenos Aires por Editorial Sudamericana. Colección particular.

1945, 1950; Bischof, Frank y Verger, 1954). Entre estas, *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes* (1945) tuvo una recepción notable en el ámbito cultural peruano. El reconocido pintor Fernando de Szyszlo (2013) destacó décadas después el impacto que este corpus visual ejerció en su generación, subrayando que se trataba de “un libro precioso y muy importante ya que, por primera vez, se recolectaba fotográficamente todo el tesoro de las danzas peruanas” (p. 460). Para Szyszlo y sus contemporáneos, esta obra constituyó un registro de valor incalculable que ofrecía al público una temprana sistematización visual del vasto legado dancístico del país.

Sin embargo, entrados a los años sesenta, su trabajo sobre los Andes cayó en un sorprendente olvido, situación que se prolongó por décadas. Su obra andinista fue finalmente eclipsada por su posterior trayectoria en Brasil, donde su extraordinario trabajo fotográfico y etnográfico sobre la espiritualidad africana y la diáspora afroamericana terminó alcanzando el reconocimiento global.

Una colaboración interinstitucional para la recuperación de la memoria visual

En el 2022 salió a la luz el libro *Abraham Guillén y los registros fotográficos del patrimonio inmaterial*, editado por el Ministerio de Cultura, el primer esfuerzo académico por poner en valor los archivos fotográficos de los museos públicos peruanos. El avance de

esta investigación demostró la existencia de un importante conjunto de imágenes que no se correspondía a la actividad de los empleados y fotógrafos de los museos, sino que se vinculaba a una comisión de registro, hasta entonces desconocida, encomendada a Pierre Verger por el Museo Nacional, bajo la batuta del amauta Luis E. Valcárcel.

Conscientes del vacío historiográfico existente en los estudios sobre Pierre Verger y su trabajo en el Perú, este proyecto editorial surgió de una colaboración interinstitucional que articula el apoyo y financiamiento de entidades culturales en París, Cusco y Lima. Entre ellas, la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco (DDC-Cusco), la Université Paris Cité —a través del Atrium Humanités et Sciences Sociales y su sello editorial Université Paris Cité Éditions— y el Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. La coordinación del proceso editorial de esta publicación ha corrido a cargo de Karen Larrea, como parte del equipo de la DDC-Cusco, Valérie Robin Azevedo, directora de la Université Paris Cité Éditions, y David Velásquez, representante de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Como resultado de esta colaboración interinstitucional, además, en la ciudad del Cusco se presentó la exposición “La seducción de la fotografía andina. Pierre Verger, fiestas y danzas en el país de los incas” (octubre-noviembre del 2025). Esta muestra curatorial redescubrió, tras ocho décadas de olvido, el trabajo documental que el fotógrafo francobrasileño desarrolló en el sur andino peruano. El proyecto expositivo permitió saldar una deuda histórica al presentar, por primera vez al público nacional, un recorrido exhaustivo por el archivo visual de Verger en el país.

Cada institución ha desempeñado un rol específico en esta iniciativa. La DDC-Cusco, mediante su Subdirección de Industrias Culturales y Artes y desde sus programas como “Capacitación en fotografía” y “Preservación de archivos audiovisuales”, ha permitido la formación especializada de artistas visuales a través de un enfoque dual que combina competencias técnicas en conservación fotográfica con metodologías de investigación aplicada al patrimonio audiovisual. El estudio de la obra de Verger se alinea con los objetivos institucionales de recuperar la memoria visual regional, preservar el acervo iconográfico, profesionalizar a los actores del ecosistema fotográfico y posicionar la imagen como herramienta de construcción identitaria.

Por su parte, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos participó activamente en el proyecto por medio de la Facultad de Ciencias Sociales y el valioso aporte de sus investigadores. En los últimos años, la colaboración entre la universidad y la



Inauguración de la exposición “La seducción de la fotografía andina. Pierre Verger, fiestas y danzas en el país de los incas” (Cusco, octubre-noviembre del 2025). Fotografías de Ivo Edgar Villafuerte, octubre del 2025.

DDC-Cusco permitió llevar adelante algunas actividades académicas referidas a la fotografía histórica y los estudios de visualidad en el sur andino, entre las que destaca la conferencia “La aventura de Pierre Verger en los Andes. Etnografía, panamericanismo y registro visual de la cultura viva del Perú (1942-1946)”, realizada en el 2024.

La Université Paris Cité concibe este proyecto editorial como una iniciativa de mediación científica internacional. En tal sentido, ha planificado una segunda etapa de este proyecto que debe incluir la adaptación de los textos para una publicación en francés y una exposición paralela en París, en el 2026, en el marco de la conmemoración del bicentenario del origen de la fotografía en Francia. La edición francesa será publicada en su colección *Longue vue*, estando prevista su disponibilidad tanto en formato digital de acceso abierto (HTML) como en versión impresa.

Asimismo, cabe anotar la participación del Museo Nacional de la Cultura Peruana, en su calidad de custodio del archivo fotográfico de Verger, que facilitó el acceso al acervo que sustenta esta publicación. Sus contribuciones abarcaron la identificación y localización de las imágenes seleccionadas para la exposición, la digitalización profesional de cerca de sesenta fotografías —entregadas posteriormente a la DDC-Cusco—, así como la gestión de los derechos de uso necesarios para su exhibición pública y reproducción tanto en el catálogo de la muestra como en la presente obra.

Estructura y contenido del libro

La presente compilación incluye ocho contribuciones académicas y un anexo documental fotográfico que se ofrece como un testimonio visual de la obra de Pierre Verger en el Perú. La apertura corresponde a Jérôme Souty, biógrafo y amigo del fotógrafo, quien a partir de su texto: “¿En busca de una mirada virginal? A propósito de las fotografías de Pierre Verger alrededor del mundo, 1932-1946”, analiza la evolución de la práctica fotográfica de Verger durante sus tempranos viajes por el mundo. El autor subraya que, entre 1932 y 1946, Verger desarrolló un enfoque espontáneo e itinerante, entendiendo la fotografía como una actividad libre, desprovista de ambiciones artísticas o científicas explícitas. Sin embargo, Souty identifica en la prolongada estancia andina (1942-1946) un punto de inflexión crucial que marcó el primer giro documental y etnográfico en su obra, orientando posteriormente su carrera hacia los estudios afroamericanistas y africanistas.

De manera complementaria, Emma Cloez examina en “Fotografiar los Andes en los años treinta, un reflejo de las ambiciones museísticas francesas. El caso de Henri Tracol” el fondo de fotografías andinas conservadas en el Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, cuyos orígenes se remontan a las colecciones del Musée d’Ethnographie du Trocadéro (1878) y del Musée de l’Homme (1938). La autora reconstruye la extensa red de colaboración científica establecida por estas instituciones, las cuales, con el objetivo de documentar la diversidad humana y registrar los testimonios de pueblos andinos considerados en riesgo de desaparecer a causa de la modernización, articularon vínculos con instituciones locales, sociedades científicas y agentes, como el fotógrafo Henri Tracol.

El análisis de esta producción visual de entreguerras no solo ilumina la presencia de imágenes andinas en los acervos franceses, sino que también revela su valor contemporáneo para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. En conjunto, los trabajos de Souty y Cloez enriquecen la comprensión del contexto transnacional en el que se inserta la obra de Verger, destacando tanto la evolución de su mirada individual como el entramado institucional que favoreció el registro etnográfico de los Andes durante las primeras décadas del siglo XX.

Por su parte, Raúl Asensio, en “Buscando el verdadero Perú. Fotografía, arte y política en la obra de Pierre Verger”, analiza el recorrido visual de Verger entre 1942 y 1946, a la luz de los debates identitarios durante el apogeo del indigenismo oficial en

el Perú. El autor sitúa la obra del fotógrafo en el contexto del proyecto cultural promovido desde instituciones públicas, como fue el caso de los museos nacionales, iniciativa que buscaba reivindicar lo andino como esencia de la peruanidad a través del registro de fiestas y rituales indígenas.

La propuesta central de Asensio sostiene que el trabajo de Verger ejemplifica una “doble lógica” en las políticas culturales de la época. Por un lado, sus imágenes contribuyeron a consolidar una representación folclorizada y esencialista de lo indígena, funcional a un proyecto de integración simbólica. Por otro lado, su mirada etnográfica, agudizada por sus experiencias previas, logró captar fisuras visuales, gestos y atmósferas que introdujeron ambigüedad y cuestionaron la narrativa oficial de armonía cultural. De esta manera, Verger trascendió su papel de instrumento del Estado para convertirse en un interlocutor crítico, cuya obra condensa las tensiones irresueltas en la construcción visual de la nación peruana.

A continuación, Santiago Loayza Velásquez, en “El Cusco de Verger. Redes científicas, instituciones públicas y la lectura académica de los saberes y prácticas andinas (1940-1950)”, examina la transformación del panorama cultural cusqueño durante la década del cuarenta, analizando el fortalecimiento institucional de la arqueología y antropología regional. A través del estudio de fuentes documentales diversas —desde archivos institucionales y prensa local hasta memorias universitarias—, el autor reconstruye procesos fundamentales como la creación del Instituto de Antropología en la Universidad del Cusco, la llegada de comisiones científicas internacionales y la consolidación de redes académicas articuladas a circuitos transnacionales.

Loayza postula que este periodo resultó decisivo para la construcción del conocimiento académico sobre los Andes, al promover la profesionalización de las ciencias humanas y reposicionar al Cusco como centro de producción intelectual. Este proceso, sostiene, impactó directamente en los debates sobre patrimonialización, identidad regional y revalorización de saberes originarios en diálogo con los discursos científicos modernos. En este marco, la experiencia de Pierre Verger en el sur andino ejemplifica la confluencia de intereses entre actores foráneos e instituciones locales que consolidaron al Cusco como nodo estratégico en la producción global de conocimiento arqueológico y antropológico.

Juan Carlos La Serna, en “Pierre Verger y el descubrimiento visual del patrimonio inmaterial del Perú andino (1942-1946)”, reconstruye los avatares del fotógrafo

Pierre Verger durante su estancia en el Perú (julio 1942-febrero 1946), destacando la comisión de registro sistemático del patrimonio inmaterial andino —especialmente, fiestas religiosas, danzas y arte popular de Cusco y Puno— encargada por el Gobierno peruano. A través de un exhaustivo trabajo documental, el autor demuestra que este proyecto, encomendado por el Museo Nacional, bajo la dirección de Luis E. Valcárcel, no fue una iniciativa gubernamental aislada, sino que se insertó en los intereses de diversos actores vinculados a las redes intelectuales peruano-francesas y las iniciativas de diplomacia cultural norteamericana impulsadas por la Política de la Buena Vecindad.

La investigación subraya que, a pesar de las limitaciones prácticas, el legado de Verger —materializado en publicaciones clave y un vasto corpus de imágenes— resultó decisivo para la visualización y valoración de la “cultura viva” andina en los ámbitos académico y artístico, llenando así un vacío historiográfico en contraste con su reconocida obra afroamericanista y evidenciando su inserción en las redes del indigenismo interamericanista.

Desde el Cusco, Vera Tyuleneva, en su ensayo “Pierre Verger: representación visual y cultura viva de los Andes”, examina el corpus fotográfico de Verger desde una doble perspectiva: como expresión artística y como documento etnográfico. La autora analiza tanto las cualidades estéticas y formales de las imágenes como su relación con los contextos retratados —desde festividades y mercados hasta escenas cotidianas y “tipos etnográficos”—, reflexionando sobre el desarrollo de la antropología visual durante el periodo en que Verger documentó los Andes (1942-1946).

Para contextualizar el material procedente principalmente del Museo Nacional de la Cultura Peruana, Tyuleneva establece una comparación sistemática con otras imágenes del mismo autor publicadas fuera del Perú (Verger, 1945, 1950; Bischof, Frank y Verger, 1956) y los fondos digitalizados de la Fundación Pierre Verger en Salvador de Bahía. Este ejercicio comparativo le permite examinar las variaciones temáticas y geográficas en el registro visual de Verger, contribuyendo a una comprensión más matizada de su proyecto documental sobre las sociedades andinas.

Angel Francisco Valle, en “Pierre Verger en el Archivo Fotográfico del Museo Nacional de la Cultura Peruana”, analiza los más de 450 negativos en formato 6 x 6 cm que custodia dicha institución, examinando tanto su valor etnográfico como las vicisitudes de su preservación. El estudio reconstruye el proceso de dispersión del corpus visual de Verger —originado por su comisión para el Museo Nacional (1942-1943)

y, luego, la adquisición de un segundo grupo de imágenes por parte del Instituto de Estudios Etnológicos, a inicios de 1946— entre diversas dependencias del actual Ministerio de Cultura y la Fundación Pierre Verger en Brasil. A través de la catalogación y del análisis de estas imágenes, que documentan expresiones culturales y vida cotidiana del centro y sur peruanos, el autor demuestra la relevancia de este acervo dentro del patrimonio iconográfico nacional y su contribución a la comprensión de las dinámicas socioculturales andinas.

Gracias a la autorización del Centro y Archivo Luis E. Valcárcel, esta publicación incorpora el prólogo que el amauta Luis E. Valcárcel redactó para la versión original de *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes* (1945). Este prólogo trasciende su función meramente introductoria para constituirse en un documento programático del indigenismo estatal peruano de mediados del siglo XX. En él, Valcárcel postula la danza como expresión máxima de la vitalidad y resistencia cultural andina, sosteniendo la tesis de un proceso histórico de “indianización” de los elementos europeos iniciado con la conquista. Mediante una minuciosa taxonomía de las danzas, el autor enfatiza su profundo significado religioso y social, presentándolas como evidencia de un sustrato cultural prehispánico que no solo perdura, sino se reinventa constantemente, incluso bajo las formas aparentes del ritual católico.

En este marco conceptual, la obra fotográfica de Pierre Verger es interpretada como un instrumento de documentación etnográfica de excepcional valor, capaz de capturar con singular sensibilidad artística la esencia de lo que Valcárcel denomina la “cultura viva” del poblador andino. El prólogo, en consecuencia, no solo cumple una función legitimadora del proyecto visual de Verger, sino que lo inserta expreso en una agenda política y cultural más amplia: la construcción de una narrativa nacional que reivindica lo indígena como fundamento de la peruanidad, al tiempo que celebra la colaboración intelectual franco-peruana en el esfuerzo por visualizar y consolidar una identidad andina dentro de los imaginarios nacional, latinoamericano y trasatlántico.

Finalmente, el presente libro culmina con un *dossier* fotográfico de 48 imágenes, que incluyen retratos, vistas del mundo festivo y religioso, ferias, paisajes andinos, artes y saberes tradicionales. Las imágenes seleccionadas se focalizan en el registro del sur andino cusqueño y puneño, aunque se incluye un grupo de imágenes que corresponden a otras regiones —Lima, el valle del Mantaro, Huamanga, Talavera y Copacabana, en el altiplano boliviano—. Toda esta selección procede de los reposito-

rios del Museo Nacional de la Cultura Peruana. De forma complementaria, el libro ofrece un material gráfico adicional, proveniente del Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, de la colección particular de Percy Reinoso (París) y la colección de Juan Carlos La Serna, que aborda motivos etnográficos, paisajísticos y arqueológicos andinos.

En definitiva, la estructura de esta obra trasciende el propósito inicial de “seducir” mediante la potencia estética de las imágenes, a fin de proponer una lectura crítica e históricamente contextualizada de la obra del fotógrafo, reconocimiento de un archivo visual de valor incalculable, un verdadero inventario de la cultura andina que, además, ocupa un lugar fundacional en la visualización etnográfica del Perú del siglo XX. Por último, su redescubrimiento nos invita a realizar una lectura crítica, interrogando no solo lo que sus imágenes muestran, sino también lo que silencian. Así, la fotografía etnográfica se revela como un producto de su tiempo: el resultado de un diálogo, a menudo asimétrico, entre el fotógrafo, los sujetos fotografiados y los agentes que posibilitaron el trabajo de registro. Al exhumar este corpus, este trabajo no solo celebra su potencia estética, sino que nos obliga a reflexionar sobre los mecanismos de construcción de la imagen de los Andes y las posibilidades de su reinterpretación en el presente.

Juan Carlos La Serna

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Ministerio de Cultura

Ivo Edgar Villafuerte

Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco
Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco



Comparsa de chatri pulis en la
fiesta de la Virgen de Copacabana
(La Paz, Bolivia), agosto de 1942.
Colección del Museo Nacional de
la Cultura Peruana.

¿En busca de una mirada virginal? A propósito de las fotografías de Pierre Verger alrededor del mundo, 1932-1946¹

Jérôme Souty

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - EHESS, IMAF y CRBC

Cuando hago fotos, no soy yo quien fotografía, es algo dentro de mí lo que pulsa el disparador sin que yo realmente lo decida. No busco encuadrar bien; la ubicación de las personas y las cosas aparece de forma evidente en el visor. Luego, el clic deja la foto en suspenso, solo existirá mucho tiempo después, en el laboratorio: el momento de su verdadero nacimiento.

PIERRE VERGER (1993)

1932 representa un año crucial en la vida de Pierre Verger (1902-1996). Afectado por la muerte de su madre (cuando ya había perdido a todos los miembros cercanos de su familia), emprende una ruta de 1500 km a pie recorriendo Córcega, durante el cual, en compañía del fotógrafo Pierre Boucher, se inicia en la fotografía. El día que cumplió treinta años, el 4 de noviembre de 1932, al considerar que envejecer era degradante, decidió concederse diez años de vida y planeó poner fin a sus días cuando cumpliera cuarenta.

Esta decisión determinará una década de viajes, una auténtica huida ininterrumpida alrededor del mundo, impulsada por la perspectiva de una existencia breve. Tras un primer gran viaje inaugural a la Polinesia, donde permanece durante el año 1933, se

¹ El presente texto es una versión revisada y ampliada del siguiente artículo: Souty, J. (2008). Em busca do olhar virgem: a propósito das fotografias de Pierre-Verger em torno do mundo, 1932-1946. *Revista Poiésis*, (12), 209-221. Para un análisis completo de la obra y la trayectoria vital de Pierre Verger, ver Souty (2020).

sumerge en una frenética actividad viajera². Siempre con su cámara Rolleiflex al hombro. Entonces, para Pierre Verger, la fotografía representa un medio para abandonar su entorno social y cultural (la burguesía parisina). En busca de evasión, trata de vivir con más intensidad para huir de la civilización occidental y de sus valores. En busca de alteridad, se siente atraído por otras formas de estar en el mundo y de vivir en sociedad.

Durante esos años de disponibilidad curiosa y de viajes no premeditados, la fotografía se basta a sí misma. La toma de fotografías le ofrece la posibilidad de recorrer el mundo como un simple observador distante. “La cámara fotográfica permitía, con solo pulsar un botón, deshacerse de la impresión que se había podido tener y estar disponible para otra cosa” (Sellier y Pommier, 30 de julio de 1994, s. p.). Para Verger, la práctica fotográfica se ajusta, entonces, a su rechazo de la explicación o la interpretación escrita (no coloca títulos o leyendas a sus fotos), así como a su rechazo del cuestionamiento académico y de cualquier forma de elucidación intelectual. La fotografía no exige “agilidad mental”, sino disponibilidad, un despertar ante lo extraño, lo inaprensible.

El viajero-fotógrafo recoge imágenes según sus aspiraciones y sus encuentros, dejándose guiar por lo que halla en su camino. Por tanto, no busca dar testimonio (como un reportero gráfico) ni recopilar información visual de forma metódica o exhaustiva (como un etnógrafo). Verger es menos un fotoperiodista que un discreto trepamuros, un testigo silencioso que disfruta de su incógnito y no busca dar testimonio. No recuerda los acontecimientos, sino los instantes; se fija en las huellas más que en las pruebas.

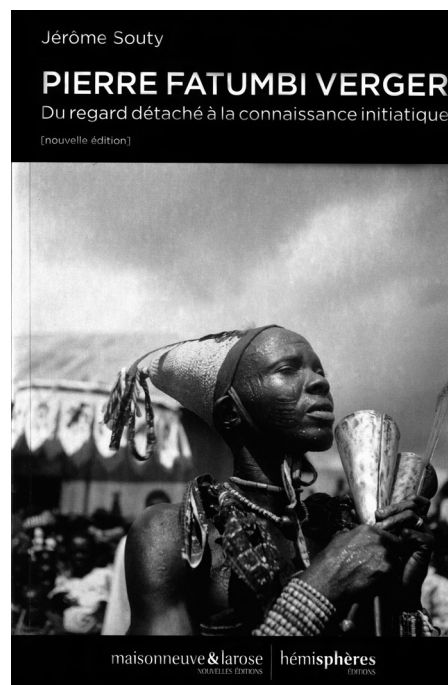
Aunque participó en la fundación de Alliance Photo en 1934 y fue miembro durante varios años de esta innovadora y prestigiosa agencia fotográfica³, Verger se

2 Una vuelta al mundo de oeste a este en 1934 (Estados Unidos, Japón, China, Filipinas, Singapur, Colombo, Yibuti), seguida de una estancia en Inglaterra. En 1935, después de atravesar España e Italia, llega el primer descubrimiento de África: Argelia, Sudán Francés, Alto Volta, Togo, Dhomey y Níger. En 1936, las Antillas: Santo Domingo y Cuba; luego, México. En 1937, después de cubrir la Exposición Internacional de París, Verger se dirige a Shanghái por el Transiberiano como corresponsal de guerra; más adelante recorre Filipinas y, en 1938, atraviesa gran parte de la Indochina francesa (Tonkin, Annam, Laos, Camboya). Tras ser movilizado por el Ejército francés, parte nuevamente en reportaje a Italia. En 1939 atraviesa México, Guatemala, Ecuador, Perú y Bolivia. Desmovilizado después de una estancia forzada en Dakar, en 1940 parte de nuevo hacia Sudamérica. Tras una estadía en Brasil, llega a Argentina, donde pasa el año 1941; luego, en 1942, Bolivia y Perú, que recorre durante más de tres años antes de cruzar nuevamente Bolivia y regresar a Brasil, en 1946.

3 La agencia Alliance Photo fue fundada en París, en 1934, gracias a las gestiones de Maria Eisner, junto con los fotógrafos René Zuber y Pierre Boucher, a quienes pronto se unieron Pierre Verger, Émeric Feher, Denise Bellon, Suzanne Laroche y Juliette Lasserre. La estructura funcionaba como una asociación. Las imágenes, con una estética gráfica moderna, servían a menudo para ilustrar textos. Además de los retratos

mantuvo relativamente al margen del mundo profesional del fotorreportaje, sobre todo debido a sus incesantes viajes de larga duración. Para él, la fotografía era una actividad libre y espontánea: no la inscribe en un marco profesional restrictivo y rígido ni la concibe como un simple medio de subsistencia. No se ocupa de la difusión de sus fotos. Para mantener su libertad, también rechaza contratos económicamente ventajosos con algunos periódicos europeos.

Portada del libro biográfico
Pierre Fatumbi Verger, de
Jérôme Souty (2020).



La “fotografía por la vía del inconsciente”

La fracción de segundo del disparo contiene todo el misterio de la fotografía. El fotógrafo Henri Cartier-Bresson (1908-2004) habla, en este sentido, del “instante decisivo” o del “instante único”; para él, en cada situación, no existe más que una única ventana de oportunidad para tomar la “buena fotografía”. El “disparo fotográfico”, esa capaci-

y las actividades humanas captadas por los fotógrafos durante sus viajes, los temas privilegiados eran el ocio, el deporte y la exaltación del cuerpo. Maria Eisner convocó más tarde a fotógrafos con una orientación más centrada en la actualidad; Henri Cartier-Bresson, Robert Capa (André Friedmann) y Chim (David Seymour) se unieron así a Alliance Photo antes de convertirse en miembros fundadores de la agencia Magnum (fundada en 1947). Disuelta en 1940, Alliance Photo renació bajo el nombre de ADEP en 1945; desapareció en 1959.

dad de captar el instante decisivo en un acto voluntario e intencionado, está guiado, ante todo, por el sentido de la visión (encuadre, composición, movimiento, luz, expresión de los personajes).

Escondido y al acecho, Cartier-Bresson se acerca sigilosamente, dispara en el momento preciso y se retira de inmediato. Captura expresiones y gestos al vuelo, en “delito flagrante”, como un carterista. Trabaja con dominio absoluto, guiado por un objetivo consciente —significar el mundo a través de sus imágenes— y animado por una preocupación por la construcción geométrica y pictórica.

Pierre Verger, en cambio, actúa de una manera muy distinta y no comparte esa concepción marcial del “disparo” fotográfico. Por un lado, no “roba” la foto; se esfuerza más bien en ser aceptado como persona y en hacer olvidar su condición de fotógrafo. Por otro lado, toma sus imágenes con el mayor desapego posible, sin preocuparse de antemano por la geometría de la imagen o por la composición rigurosa de las formas. Lo que prevalece es la vida humana y sus manifestaciones imprevistas, que son captadas en el mismo instante en que resuenan con la sensibilidad del fotógrafo.

El fotógrafo francés consideraba que las raíces de la imagen están en el inconsciente, y afirmaba practicar la fotografía como una técnica pasiva, al margen de una actitud consciente. En su práctica fotográfica —al menos durante sus primeros quince años (1932-1946)— se dejaba llevar por estados de gran disponibilidad, de atención flotante, de receptividad pasiva. La cámara se convierte en un instrumento de la intuición y la espontaneidad. Guiado, según él, por su propio inconsciente, fotografía en el momento aquello que atrae su atención, sin pensarlo: “Personalmente, muchas veces aprieto el disparador sin saber por qué” (Verger, 1991, p. 169).

Ser atrapado por el instante, expresar lo que la conciencia aún no ha organizado, dar libre curso a una especie de escritura visual automática; no se trata de un azar absoluto, sino más bien de una receptividad inconsciente ante un acontecimiento. Las fotografías se toman por instinto, sin intención particular y mirando sin comprender. Para Verger, la fotografía constituye un instrumento que le permite captar ciertas imágenes del mundo que resuenan directamente con su vida psíquica.

El historiador del arte Walter Benjamin (1996 [1931]) ya evocaba la idea de un “inconsciente óptico”, que la fotografía era capaz de captar. En un ensayo dedicado a la fotografía, el psicoanalista Serge Tisseron (1999) va más allá: considera que la cámara fotográfica es el “instrumento de familiarización y apropiación del mundo más eficaz

que el hombre haya puesto jamás a su servicio, porque está en continuidad inmediata con su vida psíquica” (p. 10).

La técnica de “fotografía por el inconsciente” de Verger es inseparable del tipo de aparato que utiliza y que justamente hace posible esta práctica. La Rolleiflex es una cámara de visor cenital, y su doble objetivo (lentes gemelas) permite encuadrar sin llevar el aparato a los ojos, sino manteniéndolo a la altura del torso o el estómago. Al estar la cámara alejada del rostro, el modo de visión sobre el cristal esmerilado invita a encuadres más distantes que, a diferencia de las cámaras de objetivo único, remiten menos a la visión ocular. “Se ve con el ombligo, lo que es un aspecto del sentido que quizás puede acercarse al parto, a la gestación, el dar a luz” (Sellier y Pommier, 30 de julio de 1994, s. p.).

Verger afirmaba que no tenía ningún pensamiento técnico antes de apretar el disparador, que encuadraba a menudo de manera intuitiva, sin siquiera mirar por el visor de la Rolleiflex, al tanteo. Decía no buscar especialmente construir un encuadre hermoso, es decir, delimitar y componer una imagen de forma consciente⁴. Este tipo de práctica, sin aparente esfuerzo, sin (supuesto) control de la imagen a través del visor, hace en efecto ampliamente caduca la noción de encuadre o de previsualización. La espontaneidad de las expresiones y las escenas captadas prevalece sobre la construcción formal y estética. Sin hacer notar demasiado su cámara y borrándose a sí mismo, el fotógrafo no interviene: observa la escena en un estado de receptividad, deja que la acción entre en el campo fotográfico y dispara en el momento oportuno, casi sin pensarlo, guiado por un impulso subconsciente.

La obra de Verger expresa la idea de que la fotografía es menos una técnica de toma de imágenes que una cualidad de mirada, una capacidad para entrar en contacto con el otro, y una capacidad para hacer resonar la realidad con la propia sensibilidad, en un movimiento paradójico de desprendimiento de sí. En materia fotográfica, Verger es más bien un explorador, un descubridor, más que un inventor o un creador.

Como fotógrafo, desde principios de los años treinta hasta finales de los cuarenta, Verger se esfuerza por liberarse de la actitud consciente, de la objetivación y del razonamiento. Al momento de disparar, capta el instante sin interpretar lo que ve. No es sino después, durante el revelado de los rollos y especialmente al ampliar la imagen, cuando comprende las razones de su gesto. Inasimilable en el momento de la toma, la

4 Entrevista personal a Pierre Verger, Salvador de Bahía, 1994.

imagen, una vez ampliada e impresa en papel, revela la intención oculta del fotógrafo. “Uno no sabe por qué toma una fotografía. Después, en el momento del revelado, se descubre aquello que se había visto sin tener tiempo de interpretarlo”⁵. Durante la impresión, la contemplación de la foto permite a Verger captar cuál era su intención latente en el momento del disparo. Esta revelación fotográfica permite incluso, a veces, “un pequeño descubrimiento de uno mismo”⁶.

Por otro lado, Verger (1991) explicaba que la contemplación de sus antiguas fotografías le permitía hacer resurgir, reavivar de forma selectiva y subjetiva recuerdos personales, ofreciéndole así también un acceso privilegiado a su memoria enterrada y, por tanto, a su inconsciente.⁷ Las fotografías funcionan, entonces, como indicios de recuperación, favoreciendo un resurgimiento de la memoria —proceso que puede relacionarse con la noción proustiana de “memoria involuntaria”—.

Disponibilidad, desapego y desprendimiento de sí mismo, capacidad para despejar la mente y así acompañar las metamorfosis de la realidad; para un occidental, *a priori* más acostumbrado a buscar el control consciente de sus actos, el enfoque del fotógrafo francés resulta sorprendente. ¡Incluso podría recordar ciertos preceptos de la antigua filosofía taoísta! —en particular, el concepto de *wu wei*, a menudo traducido como “no acción” o “acción sin esfuerzo”—. Verger rechazaba incluso mirar las fotos de otros fotógrafos por miedo a ser influenciado por sus imágenes en su propia práctica y así perder espontaneidad.⁸

También podría establecerse una relación entre la práctica de la “fotografía por el inconsciente” y ciertos experimentos creativos del grupo surrealista, que en aquella época consistían en dejar libre curso a los automatismos psíquicos y a las manifestaciones del inconsciente. Para los surrealistas, es la espontaneidad de los automatismos lo que permite hacer surgir el inconsciente en los escritos —escritura automática, “cadáver exquisito”, “sueño despierto” transcrito, etc.— o en las obras pictóricas. Cabe destacar también que, en esa época, Verger oponía, un poco a la manera de André Breton,

5 Palabras recogidas por Turiba (1990).

6 Entrevista personal a Pierre Verger, Salvador de Bahía, 1994.

7 Al visualizar una foto olvidada desde hace mucho tiempo, el fotógrafo podía proyectarse mentalmente en los mismos lugares y recordaba con gran precisión las circunstancias en las que se había tomado la foto, los hechos y gestos del día, a veces incluso los pensamientos que tuvo en ese momento.

8 Entrevista personal a Pierre Verger, Salvador de Bahía, 1994.

Pierre Verger en el jardín de su casa, en Salvador de Bahía. Fotografía de Jérôme Souty, agosto de 1994. Colección particular.



la inmediatez de la visión (el automatismo de la percepción) al carácter premeditado, reflexivo —pero también laborioso, “rumiado”— del pensamiento.⁹

Las fotografías de Verger, en la medida en que no son (supuestamente) el resultado de una elección consciente, podrían asemejarse a las “oficinas de objetos perdidos” surrealistas y responder a una especie de “azar objetivo”. Sin embargo, Verger nunca buscó formar parte del movimiento surrealista, a pesar de haber conocido a algunos de sus miembros a finales de los años veinte y principios de los treinta; las preocupaciones intelectuales de este grupo no le interesaban. Sin buscar la estética, tampoco mostró interés por las experimentaciones técnico-artísticas de vanguardia ni por los efectos especiales (sobreimpresiones, solarizaciones, montajes o deformaciones).

Sus fotografías no forman parte de la estética surrealista y no publicó sus imágenes en revistas ni en obras surrealistas. Él, que decía practicar la fotografía de manera en gran parte inconsciente, no elevó sin embargo el azar a un principio creador, como

⁹ Breton establecía una correlación entre el automatismo psíquico y el automatismo asociado a la cámara fotográfica (Krauss, 1981).

hacían los surrealistas, ni creyó en ese “azar objetivo” del que hablaba Breton en *El amor loco* (1937). Es algo más simple y prosaico: para Verger, existe un “inconsciente de la mirada”, y en ciertas situaciones propicias y bajo ciertas condiciones —receptividad pasiva, desapego y “no intervención” del fotógrafo—, este puede manifestarse, revelarse en el proceso de producción de imágenes fotográficas.

Contemporáneo exacto de Verger es el estadounidense Walker Evans (1903-1975), quien se acerca, en algunos aspectos, al enfoque atípico del fotógrafo francés, pues tenía una preocupación similar por estar en contacto directo con lo real, sin intermediarios, y la misma ausencia de pretensión de “hacer arte”. En toda su obra, Evans buscó alejarse de cualquier efecto artístico y acercarse a la visión mecánica de su cámara. A menudo, evocó el carácter no intencional de su trabajo, como si fuera, en resumen, el motivo el que hiciera la foto, el modelo el que dictara la imagen (Lugon, 2001; Mora y Hill, 2004).

¿Un primitivismo fotográfico?

A pesar de esta búsqueda de virginidad e ingenuidad en la mirada, hay que recordar que, cuando Verger comienza con la fotografía en 1932, no es del todo ese analfabeto de la imagen al que le gustaría parecerse. Ya posee una educación visual y pictórica. Ha frecuentado a varios pintores en París durante los años veinte. Su compañero de viaje, Eugène Huni, con quien parte a descubrir las islas del Pacífico sur en 1932, también es pintor. Ha desarrollado un gusto por el cine. Además, ha trabajado durante varios años en la imprenta familiar, por lo que conoce los procesos de reproducción gráfica e impresión; incluso fue, por tiempo breve, representante de artistas plásticos.

Aunque intenta liberarse de todos sus condicionamientos sociales y culturales —y, por lo tanto, también estéticos y pictóricos—, heredados de su educación, la mirada de Verger sigue estando informada por una formación visual, por una tradición pictórica.

A comienzos del siglo XX, numerosos artistas plásticos de las vanguardias europeas —De Vlaminck, Derain, Matisse, Picasso, Nold, Kandinsky, De Chirico— buscaban una dimensión “primitiva” en el arte; es decir, una dimensión originaria, inmediata, inimitable, que situaban más allá de los límites de su propia cultura. Inspirados por el arte indígena —en particular, la escultura africana y oceánica—, estos artistas buscaban un tipo de expresión más simple, más “pura”. Lo que se ha llamado primitivismo en

el arte (pintura y escultura) apunta a la imagen simbólica; es un medio de simplificar la imagen, de reducir el sujeto a lo esencial para dar libre curso a la intensidad de una emoción (Goldwater, 1938).

Finalmente, y aunque no lo reivindique como tal, Verger persigue objetivos bastante similares. ¿Acaso no practica una forma de “primitivismo fotográfico” en esa manera suya de querer captar imágenes en un estado de desapego subconsciente, utilizando una técnica que (supuestamente) no requiere ninguna mediación, y también en su voluntad de liberarse de los condicionamientos culturales de la sociedad de la que proviene?

Sin duda, no es casualidad que el primer gran viaje inaugural de Verger, vinculado tanto a un proyecto de huida del mundo occidental como al inicio de su práctica fotográfica, tenga como destino Tahití y esa “Polinesia feliz” celebrada por el pintor Paul Gauguin (1848-1903), quien deseó abandonar su vida occidental para entregarse a la vida “primitiva” y en quien los historiadores del arte ven el origen del movimiento primitivista. En 1933, tres décadas después de la muerte de Gauguin, Verger sigue un poco sus pasos en las islas australes. Si bien conoce los cuadros y los escritos polinesios de Gauguin, sobre todo ha leído la exitosa novela *Vasco* (1927), del escritor Marc Chautourne, ambientada en el archipiélago de la Polinesia. Muy probablemente también ha visto las películas *Moana* (1926), de R. J. Flaherty, rodada en Samoa; *White Shadows of the South Seas* (1928), de W. S. Van Dyke, rodada en las Marquesas; y *Tabu: A Story of the South Seas* (1931), de F. W. Murnau, rodada en Bora Bora, que celebraban en aquella época la vida en los mares del sur.

Las primeras imágenes de Verger, tomadas durante esta estancia en la Polinesia, están impregnadas de una cierta forma de exotismo: presencia de la naturaleza, importancia del cielo, escenas idílicas de la “vida salvaje” y del contacto con lo natural, sensualidad libre y plena. Sin embargo, Verger no buscará construir deliberadamente una estética exótica en su trabajo fotográfico. Si bien esta dimensión existe, queda limitada a algunas tomas realizadas en los primeros viajes —en Polinesia, en 1933; en Filipinas, en 1937; o en Indochina, en 1938—, en los que el fotógrafo efectivamente intenta huir lo más lejos posible de la modernidad occidental; pero luego esta estética ya no es visible, al menos no de la misma manera.

El fotógrafo francés, en búsqueda de alteridad, dirige prioritariamente su objetivo hacia minorías culturales, pueblos indígenas, situaciones de contacto cultural. Pero, en sus imágenes, nunca escenifica la distancia hacia el otro. Jamás hay una mirada



Ritual indígena maya. Cofradía de Santo Tomás, Chichicastenango (Guatemala). Fotografía de Pierre Verger, 1939. Colección Percy Reinoso (París).

pintoresca o condescendiente sobre los supuestos “primitivos”. Muy por el contrario, sus fotos están siempre impregnadas de una gran empatía hacia el sujeto fotografiado; muestran una humanidad compartida. Se trata de una alteridad accesible, asimilable, en cierto modo.

Si hay una forma de “primitivismo” en Verger, puede decirse que corresponde a su deseo de escapar a toda costa de la alienación de la sociedad occidental, un *leitmotiv* que expresará a lo largo de toda su vida. Y, en su práctica fotográfica, eso pasa especialmente por un intento de recuperar cierta virginidad de la mirada, rechazar cualquier forma de influencia pictórica y rebatir toda forma de determinismo o condicionamiento estético.

Europa, y en particular Francia y Alemania, fue en las décadas de 1920 y 1930 el escenario de una efervescencia fotográfica particular, que constituye un momento único en la historia artística del siglo XX. A comienzos de los años treinta, en Francia emerge una nueva estética fotográfica, la del movimiento modernista conocido como la “Nueva Fotografía”, muy vinculado a las vanguardias alemanas de los años veinte —los movimientos de la “Nueva Visión” y, luego, de la “Nueva Objetividad”—, así como a la presencia de numerosos fotógrafos extranjeros instalados en la capital francesa. Cuando Verger comienza en la fotografía, no pudo no verse influenciado por este movimiento modernista de la “Nueva Fotografía”, y algunas de sus primeras imágenes lo demues-

tran.¹⁰ Sin embargo, nunca quiso formar parte de un movimiento artístico o de una vanguardia, fuera cual fuera. Su práctica desapegada de la fotografía no se inscribe, recordémoslo, en una lógica de experimentación ni en un proyecto artístico premeditado.

La mayoría de las veces, Verger se limita a realizar una fotografía sobria y sin artificios, sin buscar el efecto artístico ni lo espectacular. Sin ninguna pretensión artística, rechazaba para sí mismo la etiqueta de “artista” —del mismo modo que más tarde rechazará el calificativo de “intelectual” y difícilmente se identificará con la profesión de “antropólogo” —. En realidad, incluso rechazaba la noción misma de arte, una “invención de los críticos de arte”, un término, decía, con el cual la sociedad se apropia de lo que designa como obra de arte (Verger, 1991, p. 178).¹¹ Esta postura no era, sin embargo, excepcional en esa época, y muchos de los que llegarían a ser grandes fotógrafos del siglo XX también rechazaban por entonces el calificativo de “artista”. Brassai, Izis, Kertész, Cartier-Bresson, por ejemplo, se sentían muy identificados con los términos “aficionado” o “artesano”. En el mismo momento, el estadounidense Walker Evans también rechaza el calificativo de artista y el culto económico del arte.

El giro progresivo hacia la etnografía

Durante sus estancias en Hispanoamérica, Verger se esforzó por distinguir los elementos religiosos y culturales locales de las influencias de los conquistadores españoles. Ya en 1937, durante su primer paso por México, fotografió las fiestas indígenas frente a las iglesias católicas; y, en Ixtapalapa, se interesó por la morisma, la danza de moros y cristianos, una representación alegórica que celebra el triunfo del cristianismo sobre el islam. En 1939, en México y Guatemala, su mirada se dirigió a los fenómenos de mezcla sincrética entre las religiones precolombinas y el cristianismo.

10 Influenciado especialmente por las investigaciones gráficas de René Zuber y Pierre Boucher, Verger realiza, al comienzo de su carrera, algunas fotografías compuestas —geometría de las formas, ángulos de vista inusuales, planos picados y contrapicados, efectos de sombras y contrastes— en contextos urbanos, a menudo sin personajes. Estas tomas, marcadas por una visión modernista, están con frecuencia relacionadas con trabajos por encargo, como su reportaje sobre la Exposición Internacional de París en 1937. En aquella época, la estética moderna de la “Nueva Fotografía” se difundía en particular a través de la revista de creación fotográfica de vanguardia *Art et Métiers Graphiques*, *Photographie*, en la cual Verger publicará varias imágenes entre 1935 y 1940. Aunque abandona pronto estos ejercicios de estilo, participó en dicho movimiento, pero de manera muy indirecta.

11 Pretender hacer arte habría significado, para Verger, quedar encerrado en una categoría y en un sistema mercantil. Su posición se asemeja quizás a la del artista “honesto” vigente en Francia en el siglo XVII o a la del “amateur”, en el sentido noble del término, sin amateurismo.

Ese mismo año 1939, el fotógrafo-viajero estableció un primer contacto con las culturas andinas de Ecuador, Perú y Bolivia. Pero fue a partir de su segunda estancia en los Andes, de 1942 a 1946, después de haber pasado un año en Buenos Aires, cuando empezaron a desplegarse sus cualidades como investigador. En el marco de su contrato de dieciocho meses (1942-1944) con el Museo Nacional de Lima, tomó varios miles de fotografías de carácter documental sobre los indígenas y aprendió a conocer las culturas originarias de los Andes, especialmente en Perú, pero también en Bolivia y Ecuador. Con base en el Cusco, recorrió los altiplanos habitados por quechuas y aimaras, fotografiando minuciosamente las fiestas indígenas, danzas tradicionales, manifestaciones religiosas, trajes y disfraces, músicos e instrumentos.¹²

Aunque fue contratado como fotógrafo, su trabajo por encargo le dejaba gran libertad de acción y de elección de sus temas. Se interesó por los ponchos de los indígenas, decorados con motivos propios de cada pueblo; o por los apodos, sobrenombres peyorativos y motivo de bromas que los indígenas se asignaban en quechua, de un pueblo a otro. Fue por pura curiosidad personal y para poder comunicarse mejor con los indígenas que realizó estas investigaciones de carácter etnográfico, y no con la intención de publicar nada (Verger, 1982). Varios reportajes realizados en Bolivia, que posteriormente envió a la revista brasileña *O Cruzeiro*, pero que no fueron publicados en su momento, también trataban del sincretismo religioso católico/indígena (Lühning, 2004).

Esta larga estancia en los Andes fue fundamental en la formación del fotógrafo-investigador; marca una orientación progresivamente documental, incluso etnográfica, de su mirada. Podría decirse que Verger da entonces sus primeros pasos como etnógrafo, de manera autodidacta y bajo el rol de fotógrafo.

Sin embargo, es la primera estancia de Verger en Salvador de Bahía, Brasil, en 1946 y 1947, la que marcará una gran ruptura en la carrera del fotógrafo francés. Descubre con entusiasmo las culturas afrobrasileñas y, en especial, los cultos religiosos del candomblé. Es el inicio de una vocación afroamericanista y luego africanista devoradora. Ya en 1948 viaja a Nigeria y al Dahomey (actual Benín, desde 1975), para estudiar la matriz cultural de ese mundo transoceánico de las divinidades Orixás y Voduns. Hasta su muerte, en 1996, Verger consagrará así cincuenta años de investigación a las culturas yoruba y fon de África (Benín y Nigeria) y a sus diásporas religiosas en Brasil —principalmente, el candomblé de Bahía, pero también el xangô de Recife, el culto

12 Sobre el particular, ver Verger (1945); Verger y Valcárcel (1950); Arnaud, Bischof, Frank y Verger (1956).

Ofrenda a la montaña de
Illimani (Bolivia). Fotografía
de Pierre Verger, sin datación.
Colección Percy Reinoso (París).



casa das minas de São Luís—; y, en menor medida, en el Caribe —la santería en Cuba, el vudú en Haití—.

Verger se concentra, entonces, en un tema de estudio y profundiza ciertos tópicos. Pierde así, en parte, la espontaneidad del fotógrafo nómada. Por tanto, la fotografía se convierte, para él, en un medio de valorización de su trabajo antropológico; y el énfasis se pone en la función documental de las imágenes, con un afán de exhaustividad y científicidad. Pero para ello es necesario sentirse implicado en lo que se encuadra a través del visor. También es necesario planificar mínimamente sus tomas y organizarlas de forma temática. Hay entonces una “domesticación” de la práctica fotográfica, cada vez más al servicio de un proyecto explícito de investigación; y también con el paso a la escritura, una “domesticación” progresiva de la imagen por el texto. La mirada se transforma en lenguaje, lo visible en legible. Verger comienza a colocar leyendas a sus fotos, que ahora se presentan a menudo en serie (y ya no por separado), a organizarlas en un fondo de archivo visual; ahora articula fotos y textos en álbumes y en ensayos foto-etnográficos.

En un principio fotógrafo, Verger se convierte esencialmente en un incansable investigador de campo (etnógrafo, botánico), pero también en un erudito compilador de

archivos y, al final, en un historiador del tráfico de esclavos y de las influencias recíprocas entre Salvador de Bahía y el golfo de Guinea. Este trabajo de investigación es inseparable de sus iniciaciones religiosas y de su trayectoria como mensajero cultural transatlántico. Verger fue iniciado en el candomblé en Salvador de Bahía, en la adivinación de Ifá en territorio yoruba —en 1954 renace con una nueva identidad, bajo el nombre de Fatumbi: “Ifá me devolvió al mundo”—, así como en varias sociedades secretas.

La etnografía y la antropología marcan así el fin de la práctica fotográfica independiente y desinteresada. Ya a finales de los años cuarenta y durante los años cincuenta, la fotografía se convierte, para Verger, en una práctica mucho menos libre, ligera o desapegada. Las imágenes realizadas ya no se inscriben en una producción surgida del inconsciente. Sin embargo, eso no les quita necesariamente su dimensión estética. Con la redacción de la gran obra etnográfica que constituyen las *Notas sobre el culto a los Orisá y Vodun en Bahía, la Bahía de Todos los Santos, en Brasil, y en la antigua Costa de los Esclavos en África* (1957), Verger consideraba de hecho que estaba “perdido para la fotografía”. Esta se convirtió en una actividad secundaria, aunque no abandonó definitivamente la práctica fotográfica hasta principios de la década de 1980.



Avant Fatumbí. El sol marca la sombra del
fotógrafo durante su registro en la fiesta de San
Pedro de Ichu (Puno). Fotografía de Pierre Verger,
junio de 1943. Colección del Museo Nacional de
la Cultura Peruana.

**Fotografiar los Andes en los años treinta,
un reflejo de las ambiciones museísticas francesas.
El caso de Henri Tracol**

Emma Cloez
École du Louvre

El Museo Nacional de la Cultura Peruana y el Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, con sede en Lima, conservan dos fotografías (figuras 1 y 2) de Pierre Verger tomadas en el altiplano de Puno, en 1943. Muestran a la misma mujer arrodillada y ocupada en un telar. En la primera imagen, se observa a la tejedora preparando el aparato, instalando un separador de madera para la correcta colocación de los hilos en la urdimbre. En la segunda, aparentemente está reponiendo los hilos, asegurándose de que todo esté listo para el paso de los hilos de la trama, necesario para la fabricación de un tejido. Estas dos fotografías recuerdan a otras cuatro (figuras 3, 4, 5 y 6), a las que volveremos, tomadas por Henri Tracol (1909-1997) en 1935 y 1936, hoy conservadas en el Musée du Quai Branly-Jacques Chirac (MQB-JC), en la ciudad de París.

El MQB-JC alberga un conjunto de 1800 fotografías fechadas entre 1928 y 1940, tomadas en los siete países de la región andina. Si bien esta colección encuentra eco en otros repositorios visuales del mundo, como en las colecciones del Ibero-Amerikanisches Institut, el Museum für Fotografie de Berlín, los Deichtorhallen de Hamburgo, el Museum of Modern Art de Nueva York o el Museo de Arte de Lima, por nombrar solo algunos, su contenido no tiene equivalente en Francia. Esta singularidad plantea algunas preguntas. ¿Por qué los fondos del MQB-JC conservan una cantidad tan grande de fotografías tomadas en los Andes? ¿Cómo conectar las obvias similitudes percibidas entre las fotografías de Pierre Verger, conservadas en Lima, y las de Henri Tracol, acopiadas en las colecciones parisinas?

En la década de 1930, la creación de una colección fotográfica por parte de los museos parisinos predecesores del MQB-JC respondió a un imperativo de preservación. Las instituciones parisinas pretendían convertir este muestrario en un soporte de la memoria, con el objeto de compensar la supuesta desaparición de las tradiciones locales en todo el mundo. Para llevar a cabo este proyecto de documentación, se desplegaron recursos humanos, institucionales y científicos. A fin de ofrecer a los lectores una idea precisa de los recursos utilizados por los actores del mundo museístico parisino, nos apoyaremos en la figura de Henri Tracol, quien desempeñó el papel de facilitador cultural. El estudio de cuatro imágenes tomadas por este fotógrafo, que representan a una tejedora en plena faena, nos permitirá descubrir un antecedente de los registros llevados a cabo por Pierre Verger en los Andes, en la década siguiente.

El americanismo francés y el proyecto de conservación etnográfica

El contexto franco-andino del periodo de 1928 a 1940 es esclarecedor. De hecho, Francia se veía cada vez más afectada por lo que ocurría en los Andes a medida que retrocedía la presencia estadounidense, que se extendía por esta región desde finales del siglo XIX. En octubre de 1929, la Bolsa de Nueva York sufrió una crisis sin precedentes que afectó, entre otros, a los estadounidenses y a su imperialismo económico. Mientras que a principios del siglo XX los estadounidenses se habían acercado a algunos Gobiernos de las repúblicas andinas, los años que siguieron al *crack* provocaron una retirada temporal de su país. En este contexto, Francia definió su papel económico. Aunque los archivos diplomáticos se refieren a ella con la expresión “colonia de Francia”¹³, esta se utiliza de forma excesiva, ya que la presencia francesa seguía siendo relativamente débil. Los censos realizados en Perú entre 1920 y 1930 muestran una comunidad francesa muy reducida tras la crisis financiera (Riviale, 2008). Pero si bien la actividad económica de Francia sigue siendo esporádica en la región, desde el punto de vista intelectual su participación es significativa.

El periodo comprendido entre 1928 y 1940 se caracteriza por un interés hacia el americanismo. Ya en 1895, Ernest Théodore Hamy (1842-1908), curador principal del Musée d’Ethnographie du Trocadéro (MET) desde 1880 (Laurière, 2009), fundó la

13 Expediente que agrupa las autorizaciones de los franceses en Bolivia, Ministerio de Asuntos Exteriores, París, 30 de julio de 1918-12 de febrero de 1940, 9CPCOM44, serie B, caja 164, expediente 1; y Expediente que agrupa las autorizaciones de los franceses en el Perú, Ministerio de Asuntos Exteriores, París, 1 de mayo de 1918-31 de diciembre de 1932, 24CPCOM54, serie B, caja 247, expediente 1-191.

Société des Américanistes de París. El objetivo de esta institución era “el estudio científico de América y sus habitantes desde los tiempos más antiguos hasta nuestros días”¹⁴. En su apogeo, en 1930, contaba con 677 miembros, la mitad de los cuales, desde 1920, eran extranjeros de origen sudamericano (Laurière, 2009). Esta sociedad publicaba el *Journal de la Société des Américanistes*; y, entre 1896 y 1992, el Perú fue el país que suscitó la mayor cantidad de artículos publicados en esta revista (Laurière, 2009). Entre los temas tratados, muchos artículos versan sobre los restos arqueológicos o la prehistoria de esta región, pero aún más abundantes son los que se refieren a la etnología de los pueblos andinos. Del total de artículos relacionados con el Perú, el 36 % trata sobre este último tema (Laurière, 2009).

Esta etapa coincide con un marcado interés por la etnología en Francia, disciplina entonces en construcción en este país. Sus fundadores la consideraron como un medio eficaz para mitigar las consecuencias de la colonización. La forma en que Francia se impuso en los territorios extranjeros durante el periodo colonial favoreció la aparición del concepto de “urgencia etnográfica” (antropología de urgencia). Es decir, era imperativo recopilar todo aquello que estaba en peligro de desaparecer debido a la presencia de la sociedad occidental. Al anotar sus observaciones sobre el terreno, recolectar objetos o tomar fotografías, los etnólogos buscaban salvaguardar las tradiciones de los pueblos no occidentales. Así, la Sociedad de Americanistas fomentó el envío de investigadores a través de sus miembros y participó en la proyección internacional del MET, en el marco de las relaciones bilaterales entre Francia y las repúblicas andinas.

El origen del MQB-JC, inaugurado en el 2006, se encuentra en las colecciones del MET. Desde su inauguración en 1878, este museo está dirigido por el profesor titular de la cátedra de Antropología del Muséum National d’Histoire Naturelle (MNHN). El 6 de marzo de 1928, Paul Rivet (1876-1958) fue nombrado para este cargo (Laurière, 2012). La proximidad entre ambas instituciones explica la atención que presta el MET al ser humano, tema central de la etnología y la antropología. A la luz del contexto del momento, las orientaciones dictadas por el nuevo responsable exigen un dinamismo en el registro del mundo y de sus culturas. Con el apoyo del subdirector, Georges Henri Rivière (1897-1985), Rivet comenzó a trabajar en la reorganización del discurso del museo (Laurière, 2012). El 12 de mayo de 1928, se inaugura la exposición

14 Artículo 1 del Estatuto de la Sociedad de Americanistas (1930). *Journal de la Société des Américanistes*, 22(2), 3-8.



Retrato de Henri Tracol (1909-1997).
Sin referencia de autoría, década de
1930. Cortesía de Ariane Le Gall,
nieta del fotógrafo.

“Las artes antiguas de América” en el Museo de Artes Decorativas, en el pabellón Marsan del Palacio del Louvre (Laurière, 2012). Por primera vez, las artes precolombinas, entonces desconocidas en Francia, son objeto de una exhibición de gran envergadura. El objetivo principal de los comisarios es poner en valor los aspectos formales y técnicos de estas piezas procedentes de las colecciones del MET, en desmedro de una presentación documentada y complementada con fotografías, alineándose así con la postura tradicional de este museo. No obstante, lo cierto es que esta exposición anuncia el renacimiento de la institución.

Coincidiendo con el nuevo interés por las artes de Sudamérica, la exposición invita al MET a replantearse el valor de la fotografía para la etnología, vista como un soporte de “registro activo” (Mauuarin, 2015). Ese mismo año (1928), el antropólogo Marcel Mauss (1872-1950) impartió un curso sobre Elementos de Etnología Museística, en el que defendió el papel documental de la fotografía (Mauuarin, 2015). Según él, era necesario alimentar las fototecas para salvar la memoria de los diferentes pueblos del mundo. La idea de “salvaguarda etnográfica” está omnipresente en los escritos de los etnólogos de la época. Se trata de “rescatar del olvido a las sociedades condenadas a desaparecer” (Laurière, 2009, p. 111), hasta el punto de convertirse en un pretexto para cualquier iniciativa. Esta reestructuración forma parte de la gran actividad que experimenta el museo entre 1928 y 1935, que fomenta las numerosas relaciones de sus responsables con los productores de imágenes, así como con interlocutores extranjeros y americanistas.

Nacimiento del “museo-laboratorio” y auge de las relaciones bilaterales franco-peruanas

En siete años, el objeto de estudio del museo se precisó y condujo a la apertura al público del Musée de l’Homme en 1938 (Laurière, 2011). Se trata de un “museo-laboratorio” (Laurière, 2012) que combina un museo con un laboratorio de investigación, pero también con un centro de enseñanza, una biblioteca y una fototeca. En este contexto, Paul Rivet refuerza sus vínculos con instituciones del otro lado del Atlántico. Prueba de ello es la correspondencia entre Rivet y el director del Museo Nacional, Luis E. Valcárcel (1891-1987), conservada en el MNHN¹⁵, donde se muestra la sincera relación entre los responsables de ambos museos. Juntos pretenden dialogar con vistas al desarrollo conjunto de los estudios americanistas. En general, la naturaleza de las interacciones entre el museo francés y el peruano se caracteriza por numerosos intercambios de consejos bibliográficos y libros (Valcárcel, 1927). De hecho, detrás de estos responsables de los museos se encuentran investigadores apasionados, preocupados por constituir una biblioteca representativa del dinamismo del americanismo. Así, las relaciones entre el Musée de l’Homme y el Museo Nacional son, ante todo, de carácter científico. Se basan en el intercambio de publicaciones y en los trabajos de los investigadores.

En el marco de misiones de estudio, varios franceses, entre ellos Henri Tracol, viajan a Perú y participan en el fortalecimiento de los lazos bilaterales que unen a estas instituciones científicas. Tenemos constancia de que ambas instituciones procedieron a realizar donaciones mutuas con el fin de completar sus colecciones materiales. Luis E. Valcárcel escribe así a Paul Rivet: “Le escribí hace más de un mes, [...] para pedirle que me indique si las 150 fotos deben referirse a todos los aspectos de la Cultura Antigua del Perú, como presumo, [...], o si debe darse preferencia a ciertas tomas y en qué proporción”¹⁶.

En este caso, desconocemos la naturaleza de las fotografías conservadas y no podemos saber si se trata de clichés tomados en los Andes, entre 1928 y 1940¹⁷. Sin embargo, este extracto permite dar cuenta de los criterios que intervienen en la ampliación

15 Correspondencia entre Luis E. Valcárcel y Paul Rivet. Muséum National d’Histoire Naturelle. Fondo Paul Rivet, París, 1931-1957, código 2AP1C20e.

16 “Lista de los clichés cuyo interés etnográfico justificaría la impresión de una copia para las colecciones de la fototeca”. MQB-JC, código D004216/53627.

17 Según Juan Carlos La Serna, dichas fotografías deben corresponder a los registros arqueológicos elaborados por Abraham Guillén, encargado de la sección fotográfica del museo.

de las colecciones. Como supone Valcárcel, es probable que Rivet, a quien conoció en París con motivo de la Exposición Internacional de 1937¹⁸, deseara fotografías que dieran testimonio de los diversos aspectos de la antigua cultura peruana, con el fin de satisfacer sus ambiciones documentales. Estas diferentes donaciones e intercambios, que incluyeron fotografías y objetos, constituyen una forma de enriquecer las colecciones que impone una cierta proximidad entre el Museo Nacional y el Musée de l'Homme.

Aunque la guerra estalló en 1939 y obligó a cerrar el museo, este volvió a abrir sus salas dedicadas a América en 1940. Sin embargo, se vio afectado por la falta de personal, en parte movilizado desde 1939 tras la orden francesa de movilización general, así como por la creación de una red de resistencia por parte de Boris Vildé (Laurière, 2011), convirtiéndose en el punto de encuentro de los adversarios de la ocupación nazi. Paul Rivet tuvo que exiliarse en Colombia en 1941 por oponerse al Gobierno de Vichy (Laurière, 2008). En junio de ese mismo año, participó de la creación del Instituto Nacional de Etnología en Bogotá (Laurière, 2011), donde siguió trabajando en la misma línea que en el Musée de l'Homme. La ausencia de Rivet y, más que todo, las circunstancias históricas de la ocupación afectaron al funcionamiento del museo y a su producción fotográfica. Si bien el Gobierno francés participaba en la financiación de misiones llevadas a cabo en los territorios que había colonizado, y a los que se garantizaba un acceso fácil, al mismo tiempo fomentaba los estudios más allá de esas áreas geográficas. “A principios de la década de 1940, el viento cambió y fueron los Estados Unidos los que tomaron el relevo de la tutela científica de Europa, que estaba perdiendo fuerza, sobre todo a causa de la guerra” (Laurière, 2009, p. 104). Debido a la falta de medios, las actividades europeas —entre otras, las francesas— se agotaron, lo que perturbó las relaciones entre los dos continentes.

Las 1800 fotografías conservadas por el MQB-JC son obra de dieciséis personalidades, doce de ellas europeas: Edgar Aubert de la Rüe (1925-1933), Raoul d'Harcourt (1912-1932), Hug Herth (1920-1937), Hippolyte Janvier (1926-1931), Samuel Kirkland Lothrop (1924-1933), Louis Langlois (1933), Alfred Métraux (1927-1939), Yvonne Sauphar (1930-1939), Jacques Teutsch (1900-1930), Henri Tracol (1935-1936), Édouard Vergne (1913-1930) y Robert de Wavrin (1925-1930).¹⁹ Entre los cuatro actores peruanos, contamos con dos fotógrafos: Martín Chambi

18 “La Dirección del Museo del Hombre y Henri Tracol. Nuevo acuerdo que determina el funcionamiento del servicio fotográfico del Museo del Hombre”. MQB-JC, código 21AAI/2, 1 de abril de 1941.

19 Las fechas indicadas corresponden al periodo de producción fotográfica.



Figuras 1 y 2. Mujer manipulando un telar de estacas (horizontal). Región altiplánica de Puno, c. 1943. Fotografía de Pierre Verger, colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Jiménez (1920-1940) y Abraham Guillén (1920-1937), así como dos importantes donantes: Alfredo Benavides y Rafael Larco Hoyle.

En cuanto a los territorios registrados por los fotógrafos, los países andinos están representados de forma desigual. El país que aparece en la mayor parte de las fotografías, casi la mitad del conjunto, es el Perú. Esto se explica por la presencia de numerosos fotógrafos peruanos, pero también por las relaciones especiales entre las instituciones francesas y peruanas. En cuanto a las temáticas presentes, estas son muy variadas. Se trata, esencialmente, de escenas de la vida cotidiana, aunque también hay retratos y vistas de vestigios arqueológicos y paisajes.

Henri Tracol, facilitador entre Sudamérica y el MET

El caso de las fotografías de Henri Tracol es revelador del fenómeno descrito. La reorganización del MET dio lugar a una importante producción interna en la fototeca, especialmente en lo que atañe a las fotografías tomadas en América. Prueba de ello es el conjunto de fotografías tomadas por Tracol durante su viaje por Sudamérica, en 1935 y 1936. Allí realizó varios cientos de fotografías que corresponden a 1662 elementos fotográficos (copias en papel, placas de vidrio y negativos) conservados por el

MQB-JC. 983 copias en papel y placas de vidrio fueron tomadas en los Andes, esto es, el 59 %. La primera mitad de las fotografías corresponde a copias en papel pegadas sobre cartulina, es decir, imágenes montadas por el propio fotógrafo (Cloe, 2022). Esta parte corresponde a la colección personal de Tracol y revela la especial atención que el fotógrafo prestó a esta región sudamericana. La otra mitad de las fotografías fue tratada por el personal especializado de la fototeca. Si bien algunas fueron impresas en placas de vidrio, la mayoría fue objeto del siguiente tratamiento: se imprimió a partir de los negativos donados por el fotógrafo francés; la selección se basó en su colección personal. A continuación, las fotografías se montaron cuidadosamente sobre cartón y se les añadió una leyenda. Las fechas en las que se registraron estas últimas imágenes abarcan varias décadas, entre 1937 y 1966 (Cloe, 2022), lo que demuestra el interés constante del MET y, más adelante, del Musée de l'Homme.

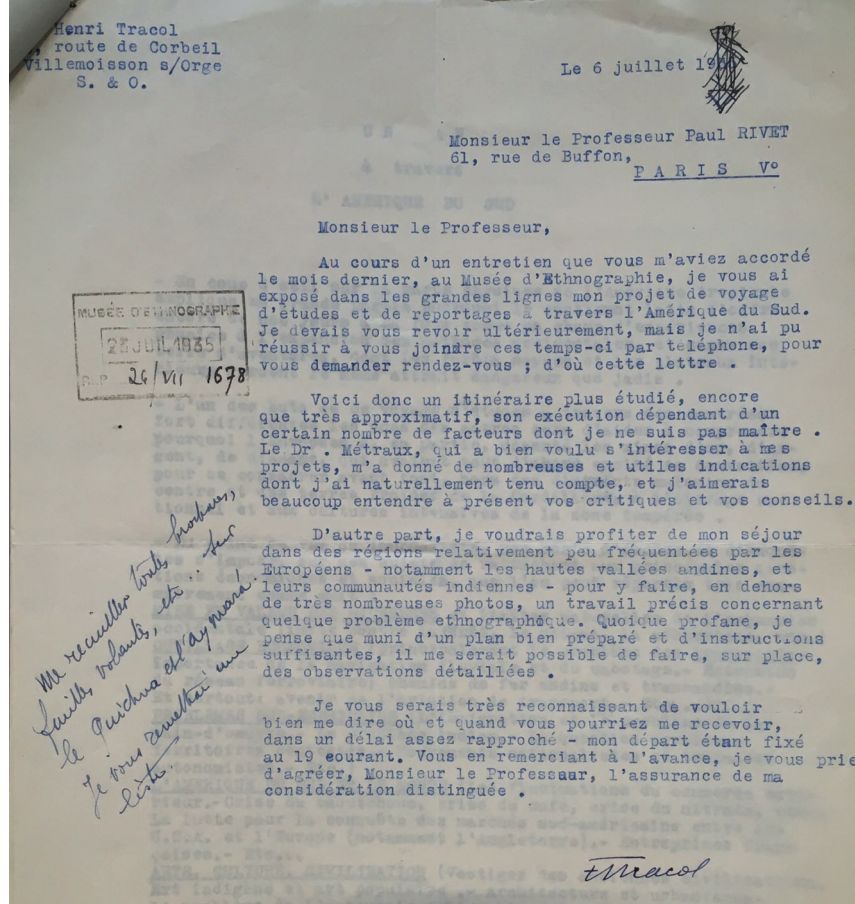
La dualidad de la colección de Henri Tracol implica múltiples intenciones. Por un lado, el de Tracol responde a motivaciones personales. En vísperas de su partida a los Andes, es más conocido por sus posiciones políticas de izquierda y su búsqueda espiritual que por sus cualidades como fotógrafo. En este sentido, su viaje le permite satisfacer sus diferentes intereses. Por otro lado, tiene ambiciones profesionales y espera responder a las expectativas de sus interlocutores culturales. Reconocido por sus habilidades periodísticas, Tracol desea realizar estudios de campo; pretende realizar investigaciones fotográficas sobre “temas relacionados con las principales cuestiones económicas y sociales”²⁰. Esta intención podría llevar a pensar que, en el marco de su viaje, trabaja para el periódico *VU*, para el que ya realizaba reportajes de este tipo en vísperas de su partida y dado que se presenta como “enviado especial de la revista *VU*”²¹. Apelar a tal estatus es común entre los periodistas de este medio, y a veces lo utilizan algunos como un respaldo para realizar su trabajo de recopilación.²² Este es el caso de Tracol: la carta en la que figura esta mención está dirigida a Paul Rivet, entonces empleado del MET, lo que demuestra que el fotógrafo destaca por sus cualidades periodísticas, resaltando el beneficio que esto puede generar al museo. En aquella época, el MET localizaba a profesionales —periodistas, fotógrafos, etnólogos— que se iban de viaje para pedirles testimonios sobre los pueblos extranjeros.

20 Henri Tracol expone a Paul Rivet las investigaciones que desea realizar desde un punto de vista periodístico. París, [6 de julio 1935]. MNHN, código 2AM1K94a.

21 Carta de Henri Tracol a Paul Rivet. París, 14 de octubre de 1935. MNHN, código 2AM1K94a.

22 Intercambios por correo electrónico, en febrero del 2022, con el señor Michel Frizot, historiador de la fotografía y coautor del libro *VU: le magazine photographique, 1928-1940* (2009).

Carta de Henri Tracol dirigida a Paul Rivet y remitida antes de su partida a Perú. Incluye una anotación manuscrita de Rivet, donde señala “que me recoja todo tipo de folleto, hojas sueltas, etc. sobre el quichua y el aymará. Le entregaré una lista”. París, 6 de julio de 1935. Colección del Museo de Quai Branly-Jacques Chirac.



En este contexto, Tracol mantiene correspondencia con Rivet. Se le considera un intermediario entre el museo y Sudamérica: envía obras y fotografías, facilita los intercambios con sus homólogos en el continente y realiza estudios que interesan al museo.²³ Así, para responder a las expectativas del MET, expone a Rivet los fundamentos de su “viaje de estudios y reportajes”²⁴ por Sudamérica:

Me gustaría aprovechar mi estancia en regiones relativamente poco frecuentadas por los europeos —en particular los altos valles andinos y sus comunidades indígenas— para realizar, además de numerosas fotografías, un trabajo preciso sobre algún problema etnográfico. Aunque soy un profano, creo que, con un plan bien preparado y las instrucciones suficientes, me sería posible realizar observaciones detalladas sobre el terreno.²⁵

Así, con el fin de preparar su partida lo mejor posible, Tracol se reunió con Alfred Métraux (1902-1963), alumno de Rivet, etnólogo y especialista en los pueblos de América del Sur²⁶. En 1928, Métraux se convirtió en director del Instituto y del Museo de

23 Carta de Henri Tracol a Paul Rivet. París, 14 de octubre de 1935. MNHN, código 2AM1K94a.

24 Carta de Henri Tracol a Paul Rivet. París, 14 de octubre de 1935. MNHN, código 2AM1K94a.

25 Carta de Henri Tracol a Paul Rivet. París, 6 de julio de 1935. MNHN, código 2AM1K94a.

26 Carta de Alfred Métraux a Paul Rivet. París, 6 de julio de 1933. MNHN, 1922-1957, código 2AP1C1C13d.

Etnología recién creados en la Universidad Nacional de Tucumán, ciudad situada en las estribaciones andinas de la Argentina.²⁷

Este centro de investigación nació de la iniciativa de Paul Rivet para cooperar con todas las instituciones de origen francés creadas para el estudio sistemático de las regiones y los pueblos poco conocidos de América del Sur. Con conocimiento de causa, Métraux da indicaciones a Tracol para llevar a cabo reportajes útiles para el museo.²⁸ Además, Tracol pide a Rivet consejos adicionales para responder mejor a sus expectativas.²⁹ La preocupación por hacer bien las cosas es palpable en el fotógrafo, que escribe a Rivet: “Me he esforzado, aquí y allá, por tomar notas y fotografías que sean de interés, directa o indirectamente, para la etnografía”³⁰. Por ello, Tracol establece una relación de carácter profesional con el MET y concede especial importancia a mantenerlo informado:

Uno de los objetivos de este viaje de estudios por regiones muy diferentes será ayudar a comprender por qué el europeo ha abandonado las minas de oro, plata y diamantes que en un principio despertaron su codicia, para dedicarse, sobre todo, fuera de los distritos insalubres del centro y las frías tierras de la Cordillera, a la ganadería racional y a los cultivos intensivos de la zona templada.³¹

Con el fin de completar los campos de estudio previstos por Tracol para el MET, Rivet le comunica sus “deseos” en una carta del 27 de julio de 1935³². Le pide que recopile documentos, una metodología a la que el periodista está acostumbrado, sobre las lenguas “quichua” y aimara³³. Esta única carta de Rivet no permite comprender el alcance ni la naturaleza exacta de las solicitudes. Al respecto, se menciona una lista en la que se detallaban sus expectativas³⁴, pero parece que esta no se ha conservado. Aunque Rivet le comunicó a Tracol su deseo de obtener “fotografías muy ‘vivas’ de tipos [de gente], escenas, casas, pueblos y técnicas”³⁵, las imágenes esperadas no eran objeto de un encargo preciso del MET. Tracol no pretende ser un experto en la materia, pero gracias a sus

27 Actas de la sesión del 4 de abril de 1933. *Journal de la Société des Américanistes*, 25(1), 181-184.

28 Carta de Henri Tracol a Paul Rivet. París, 6 de julio de 1935. MNHN, código 2AM1K94a.

29 Carta de Henri Tracol a Paul Rivet. París, 6 de julio de 1935. MNHN, código 2AM1K94a.

30 Carta de Henri Tracol a Paul Rivet. París, 14 de octubre de 1935. MNHN, código 2AM1K94a.

31 Henri Tracol expone a Paul Rivet las investigaciones que busca llevar a cabo desde el punto de vista periodístico. París. MNHN, código 2AM1K94a.

32 Carta de Paul Rivet a Henri Tracol. París, 27 de julio de 1935. MNHN, código 2AM1K94a.

33 Al respecto, Paul Rivet y Georges de Créqui-Montfort publicaron su *Bibliographie des langues aymará et kičua* por intermedio del Instituto de Etnología de París, entre 1951 y 1956.

34 Carta de Paul Rivet a Henri Tracol. París, 27 de julio de 1935. MNHN, código 2AM1K94a.

35 Carta de Paul Rivet a Henri Tracol. París, 27 de julio de 1935. MNHN, código 2AM1K94a.

Figura 3. “Mujer de los alrededores del Cuzco ante su telar”. Ficha de registro del Museo Etnográfico de Trocadero (París), a partir de una fotografía de Henri Tracol, 1935-1936. Colección del Museo de Quai Branly-Jacques Chirac.



notas y fotografías pretende participar en la elaboración de un fondo que documente con precisión los pueblos que ha conocido en Sudamérica.

Serie fotográfica y salvaguardia de la memoria de los gestos: el caso de la tejedora andina

Con el propósito de preservar la memoria de los pueblos y plasmar sus vidas en imágenes, Henri Tracol se interesa por los aspectos inmateriales, considerados como los primeros en verse amenazados por el impacto de la occidentalización. Para remediar este olvido, aprovecha su trabajo fotográfico. A fin de conservar la memoria de los gestos, inmateriales por su esencia, multiplica los puntos de vista sobre los movimientos. Varias series muestran manos trabajando; una de ellas consta de cuatro imágenes (figuras 3, 4, 5 y 6) y expone a una tejedora. La primera copia, “Mujer de los alrededores de Cuzco delante de su telar” (figura 3), está registrada por el Musée de l’Homme en la categoría específica de “Tipos y vestimentas”. La atención del fotógrafo se centra más en el perfil amerindio de la mujer y en el poncho que lleva en el telar, difuminado en segundo plano. La tela que lleva está decorada con motivos singulares, que al verlos de cerca nos da una idea del tejido que está realizando en las otras tres fotografías. Estas, registradas en la categoría “Técnicas: textiles”, representan a la “Campesina india tejiendo su propia ropa”.

La tejedora aparece primero desde lejos (figura 4), un plano que permite comprender la naturaleza del telar. Se trata de un telar portátil, denominado “de cintura”. Por un lado, este telar está colgado de un árbol mediante hilos conectados a la devanadera, una barra de madera que constituye el extremo superior del telar. El rodillo

inferior está sujeto a un cinturón atado a la tejedora. De tal modo, esta última puede ajustar la tensión de los hilos de la urdimbre, que son perpendiculares a ella. Al acercarse al árbol, afloja los hilos; y, al alejarse, los tensa. Este telar requiere una cierta técnica y los diferentes elementos que aparecen en la fotografía permiten comprender los detalles del tejido. El tejido se obtiene cruzando los hilos de la urdimbre, tensados verticalmente, y los hilos de trama, pasados horizontalmente. Los lizos, una especie de cordelitos visibles en el centro del telar, son los facilitadores. Permiten abrir y cerrar los hilos de la urdimbre, indispensables para el paso del hilo de la trama. Este se enrolla alrededor de la lanzadera, una herramienta de madera colocada sobre el telar.

En una vista más cercana (figura 5), la tejedora realiza un golpe; es decir, pasa el hilo de la trama por los hilos de la urdimbre. Estos se mantienen alternativamente abiertos o cerrados, gracias a un separador de urdimbre que aquí tiene la forma de un tronco de madera. En esta fotografía, la tejedora sostiene con la mano derecha la paleta que permite apretar el hilo de la trama recién pasado. En orden, la mujer abre los hilos de la urdimbre, pasa la lanzadera con el hilo de la trama, vuelve a cerrar los primeros hilos y luego aprieta todo. Este proceso se repite muchas veces. En la fotografía siguiente (figura 6), la tejedora está separando con los dedos los hilos de la urdimbre para facilitar el paso de la lanzadera. Al mismo tiempo, tira de sus manos hacia ella, un gesto que sustituye al uso del peine y permite apretar el hilo de la trama para tensar las fibras. Teniendo en cuenta la posición de las manos de la mujer, Henri Tracol tomó estas fotos cuando ella comenzaba su trabajo o acababa de enrollar una parte. Esta toma muestra las dos largas piezas de madera que permiten el sistema de enrollado de la tela ya realizada. El tejido tiene necesariamente el ancho del telar, que no puede ser superior a la complexión de la artesana. Este telar de cintura, que solo puede producir finas tiras de tela, es adecuado para la confección de prendas de vestir.

Utilizada en Sudamérica desde la época precolombina, la técnica se ha transmitido de generación en generación. Por lo tanto, la iniciativa de Henri Tracol es muy importante. Esta serie de fotografías permite detallar los diferentes movimientos de la tejedora y documenta la cadena de producción de un tejido peruano. Es testigo de una tradición gestual ancestral que persiste a pesar de la invención de telares fijos más productivos. Este tipo de telar y la maestría que lo acompaña ya no se encuentran en Europa y constituyen un legado único para el mundo sudamericano. El fotógrafo francés inmortaliza varias técnicas tradicionales, capturando los gestos típicos de estos pueblos y poniendo de relieve la riqueza de la artesanía amerindia. Su viaje está motivado, por



Figuras 4, 5 y 6. “Campesina indígena tejiendo su propia vestimenta”. Serie fotográfica que expone a una mujer cusqueña trabajando con su telar de cintura. Fotografías de Henri Tracol, 1935-1936. Colección del Museo de Quai Branly-Jacques Chirac.

tanto, no solo por sus ambiciones personales, sino también por sus intenciones profesionales. Lo que le interesa, ante todo, es el encuentro y la documentación del otro, con fines de conservación y difusión.

Conclusión

La cuestión de la desaparición de los pueblos y la preocupación por la “urgencia etnográfica” están omnipresentes en el Musée de l’Homme en la década de 1930 (Laurière, 2011). El museo considera que le corresponde la responsabilidad de evitar que los pueblos en peligro de extinción caigan en el olvido (Mauuarin, 2015). En este contexto, se recurre a la fotografía, que se convierte en un soporte de la memoria. Al recopilar imágenes, el museo espera generar archivos lo suficientemente completos como para dar testimonio de estos modos de vida que están a punto de desaparecer. Así, las 1800 fotografías tomadas en los Andes entre 1928 y 1940 se conservan en el MQB-JC por razones históricas, científicas e institucionales. La red de actores —profesionales, sociedades científicas, científicos o aficionados— que se constituyó en torno al MET y, posteriormente, al Musée de l’Homme, fue la fuente de una importante producción fotográfica que contribuyó a la documentación y conservación de las tradiciones inmateriales.

Así, guiados por una orientación conservacionista, el MET y, después, el Musée de l’Homme “ponen en escaparate” las tradiciones de estos pueblos y utilizan estas imágenes con diversos fines. Por un lado, el museo-laboratorio utiliza las fotografías para desarrollar la “función científica” (Peltier-Caroff, 2017), “educativa” y “artística” del museo. Las fotografías, que son a la vez documentales y pedagógicas, complementan los materiales museográficos, una práctica propia de las tendencias expositivas de la época³⁶. De este modo, para apoyar las conferencias públicas, Georges Henri Riviére y Paul Rivet fomentaron la creación de placas de vidrio a partir de las fotografías presentes en sus colecciones. Entre 1930 y 1937, las placas de vidrio alcanzaron su punto álgido de producción, lo que refleja las ambiciones museísticas (Peltier-Caroff, 2017). Por otra parte, las fotografías también fueron utilizadas con fines editoriales y beneficiaron la salud económica del museo y de los propios fotógrafos.

Además de este centro de producción y difusión de imágenes, existen otros en el mismo periodo. Cabe destacar el papel del Studio Zuber, que aglutina a numerosos

36 Información extraída de las discusiones del coloquio “¿Qué es una fotografía etnológica?”, 20 de abril del 2022, participación en la sesión en torno al libro de Mauuarin (2022).

autores, entre ellos Pierre Verger, en torno al fotógrafo francés René Zuber (Denoyelle, 2023). Por iniciativa de este último se crea la agencia Alliance Photo en 1933. Independiente de cualquier institución, su objetivo era la difusión de la obra de los fotógrafos y la comercialización de sus imágenes. La prensa ilustrada vivía entonces su edad de oro (Frizot y De Veigy, 2009) y la integración de las fotografías en el cuerpo de los textos escritos se convirtió en un procedimiento cotidiano. Alliance Photo suministraba imágenes a revistas de información ilustradas, como *Regards*, en la que contribuían René Zuber y Pierre Verger, o *VU*, en la que participaba Henri Tracol. Algunas copias de esta última, conservadas en el MQB-JC, llevan el logotipo de la agencia. De hecho, Tracol era cercano a este grupo y se codeaba personalmente con René Zuber, al menos desde 1943, llegando incluso a ser el padrino de su hijo Pierre. En definitiva, hay que reconocer las afinidades entre Henri Tracol y Pierre Verger, que evolucionaron en un entorno similar. Franceses, contemporáneos, productores de imágenes de tipo etnográfico para el MET, luego para el Musée de l'Homme y, finalmente, para Alliance Photo. Ambos pretendieron inmortalizar la “cultura viva”, lo que ahora llamamos el patrimonio cultural inmaterial de las sociedades andinas.



Niño tocando la quena en el Valle Sagrado
del Cusco. Fotografía de Werner Bischof,
1954. Colección Percy Reinoso (París).

Buscando el verdadero Perú. Fotografía, arte y política en la obra de Pierre Verger

Raúl Asensio

Instituto de Estudios Peruanos

Este ensayo analiza los debates en torno a la identidad nacional peruana durante las décadas de 1940 y 1950, tomando como referencia la obra de Pierre Verger. El objetivo es situar la estancia del fotógrafo francés en nuestro país en la constelación más amplia de prácticas culturales, políticas estatales e iniciativas intelectuales que en esos años estaban transformando profundamente las formas en que se pensaba, visualizaba y discutía lo “peruano”. ¿Por qué vino Verger al Perú y cómo se inserta su trabajo en estos debates sobre identidad, modernización y representación? ¿Qué nos pueden decir sus fotografías sobre las controversias identitarias de aquellos años?

Las décadas centrales del siglo pasado constituyen un momento crucial en la historia cultural y política del Perú. Como en muchas otras partes de América Latina, el legado de la república oligárquica comenzaba a resquebrajarse y en su lugar emergían nuevas configuraciones sociales, marcadas por la irrupción de las masas en la vida política, la modernización económica, las demandas de cambio y el crecimiento de la burocracia técnica vinculada con una administración pública en expansión. Cada año, decenas de miles de familias provenientes de las zonas andinas llegaban a Lima, atraídas por la perspectiva de una vida mejor, trayendo consigo nuevas sensibilidades y expresiones culturales.

Estas transformaciones sociales, políticas y económicas se tradujeron en un replanteamiento de los debates sobre la identidad nacional. ¿Qué debía considerarse como auténticamente peruano en un país en el que el dominio material y simbólico

de las élites tradicionales era disputado de manera creciente? ¿Debía la nación fundarse en sus raíces indígenas, en su legado hispano o en una síntesis mestiza? ¿Qué papel debía asumir el Estado en esta definición? ¿Era posible construir una identidad nacional integradora o el Perú estaba condenado a la fragmentación entre mundos culturales inconciliables?

La pregunta por la peruanidad no era nueva, pero adquirió una intensidad particular en estos años debido a la confluencia de tres factores: la expansión de la cultura letrada más allá de las élites, el asalto de una nueva generación de intelectuales —muchos de ellos, de origen provinciano— a las instituciones estatales y académicas y la disponibilidad creciente de tecnologías culturales (fotografía, grabación sonora, radio, cine) que permitían imaginar formas nuevas de representación nacional. Fue también un tiempo en que el Estado, por primera vez de manera sistemática, buscó promover políticas culturales activas con el fin de incorporar, aunque fuera parcialmente, a los pueblos indígenas al relato de la nación.

Dentro de este contexto, el fotógrafo francés Pierre Verger aparece como una figura secundaria, pero reveladora. Su paso por el Perú entre 1942 y 1946, si bien breve, dejó un registro visual y documental que condensa muchas de las tensiones de la época. Contratado inicialmente por el Museo Nacional para documentar fiestas populares en regiones quechuas y aimaras, Verger produjo cientos de fotografías y fichas etnográficas que hoy se conservan en diferentes repositorios peruanos y extranjeros. Estas imágenes, lejos de ser realizaciones puramente artísticas, participaron de forma activa en la construcción de una estética de lo andino que alimentó los proyectos museográficos, las representaciones escolares y mediáticas y las disputas sobre la peruanidad.

Ministerios, museos y aulas

Cuando Verger llegó al Perú, la fuerza dominante en las políticas culturales locales era el indigenismo. Más que un movimiento o una corriente intelectual concreta, el indigenismo debe entenderse como un paradigma político-cultural de larga duración que abarca diversas manifestaciones ideológicas, políticas y culturales, unificadas por el deseo de reivindicar y recuperar la centralidad de la población indígena en las narrativas y la vida de la nación. Los orígenes de este paradigma se remontan a la década de 1910 y coinciden con el surgimiento de corrientes similares en otros países de América Latina. Los indigenistas postulaban la existencia de una identidad ancestral “auténtica” que había sido opacada bajo el dominio de los sectores criollos y mestizos. Sostenían que,

si el Perú aspiraba a un verdadero progreso nacional, era imprescindible rescatar esa identidad genuina, poner fin a la marginación de las poblaciones andinas y garantizar su integración plena en la sociedad nacional.³⁷

El indigenismo se había desarrollado desde las primeras décadas del siglo XX, atravesando distintas etapas. En un inicio, las iniciativas se enfocaron en aspectos específicos como la salud y la educación. Durante las décadas de 1920 y 1930, una generación vibrante de intelectuales —entre ellos, Luis E. Valcárcel, Uriel García y José Carlos Mariátegui— le dio al movimiento un nuevo impulso, acercándolo a posturas de izquierda y al emergente pensamiento marxista. Sin embargo, a partir de la década de 1940, estas posiciones se moderaron y dieron paso a un enfoque más institucionalista, que apostaba por trabajar desde dentro del aparato estatal para mejorar las condiciones de vida de las poblaciones indígenas. Este giro coincidió, en el plano internacional, con la creación del Instituto Indigenista Interamericano, promovido inicialmente por los Gobiernos de México y Estados Unidos. Desde esta perspectiva, en consonancia con las nuevas preocupaciones de la Guerra Fría, mejorar la situación de las comunidades indígenas no solo era una cuestión de justicia social, sino también una estrategia para contrarrestar el avance del comunismo.

Ya fuera porque compartieran este enfoque o porque percibieran en él una oportunidad para consolidar sus propios proyectos, muchos de los indigenistas que en la etapa anterior defendieron posiciones más radicales se incorporaron a esta tendencia y comenzaron a ocupar puestos de responsabilidad en las administraciones públicas.³⁸ En el Perú, la reorientación se concretó con la fundación del Instituto Indigenista Peruano en 1943. Su primer director fue Luis E. Valcárcel, quien desde allí —y, luego, como ministro de Educación— impulsó los Núcleos Educativos Campesinos (NEC), un ambicioso programa de alfabetización rural en alianza con el Servicio Cooperativo Peruano-Norteamericano de Educación. Inspirados en experiencias bolivianas previas, los NEC buscaban combinar educación formal, capacitación técnica y formación cívica en zonas andinas con fuerte presencia indígena, como Puno y Cusco.

El posicionamiento institucional del indigenismo coincidió y se retroalimentó con una corriente paralela de fortalecimiento cuantitativo y cualitativo del Estado

37 Sobre los orígenes, evolución e inserción continental del indigenismo peruano, puede encontrarse un resumen útil reciente en Martín-Sánchez y Giraudo (2025).

38 La convergencia entre el indigenismo tecnocrático, la teoría de la modernización y los proyectos de desarrollo rural es analizada al detalle en Asensio (2023).

peruano. El presupuesto público se multiplicó, y el aparato estatal comenzó a desarrollar iniciativas en campos en los que hasta entonces había tenido poca o ninguna participación. En pocos años surgieron las primeras iniciativas modernas de educación intercultural, se diseñaron ambiciosos programas de desarrollo rural y se consolidaron varios espacios museográficos orientados a representar la diversidad cultural del país. En todas estas iniciativas, los intelectuales indigenistas jugaron un papel central, ya fuera de manera individual o desde posiciones institucionales.

Una de las principales iniciativas fue la creación del Museo Nacional de la Cultura Peruana, oficialmente inaugurado en 1946. Aunque existían antecedentes en la labor de Tello y Valcárcel, el nuevo museo introducía una propuesta museográfica distinta. No se trataba solo de conservar objetos del pasado, sino de documentar y exhibir expresiones culturales vivas (textiles, cerámica, danzas, instrumentos musicales, rituales religiosos, fiestas patronales, etc.). La finalidad era doble: preservar una herencia cultural que se percibía en peligro por la expansión de la modernidad y construir una narrativa visual coherente sobre el “verdadero Perú”.³⁹

El nuevo museo se inspiraba, en gran medida, en las experiencias del indigenismo mexicano, mucho más consolidado institucionalmente que el peruano. El objetivo era representar la diversidad cultural del Perú como un recurso nacional, dotando de valor a las culturas populares sin necesidad de convertirlas en objetos arqueológicos. La cultura no se entendía solo como “patrimonio”, sino también como práctica viva, enraizada en los modos de vida de comunidades indígenas, campesinas y populares. Este enfoque suponía un cambio frente a los museos anteriores que, incluso en el caso de indigenistas como Tello, habían enfatizado la ruptura entre el antiguo Perú y los indígenas contemporáneos, a quienes se consideraba versiones degradadas de sus antecesores, ya fuera por su propia idiosincrasia o por la experiencia traumática del colonialismo.

La valorización del componente indígena de la nación no estaba exenta de filtros ideológicos. El museo operaba como un dispositivo estatal que clasificaba, seleccionaba y codificaba lo que debía mostrarse como “auténticamente peruano”. La fotografía, la grabación sonora y la etnografía se convirtieron en las herramientas principales en esta misión. Concebidas como soportes del museo moderno, no eran ya meras herramientas auxiliares, sino lenguajes constitutivos del discurso museográfico. Imágenes, grabaciones y descripciones técnicas se convirtieron en pruebas de autenti-

39 Con respecto a la creación del museo y sus objetivos, ver Ylla (2016).

cidad. Dotaban de autoridad a las exposiciones y permitían proyectar una imagen de rigurosidad y veracidad.⁴⁰

Para cumplir su autoasignado propósito de representar lo auténticamente peruano, los museos recurrieron a un nuevo perfil de profesionales: egresados de antropología y otras disciplinas de las ciencias sociales que por esos mismos años estaban atravesando su propio proceso de institucionalización. Lo que hasta entonces eran saberes empíricos, autodidactas o vinculados a otras disciplinas, comenzaron a estructurarse como campos académicos profesionales. Este proceso fue impulsado tanto por el Estado peruano, que necesitaba de este tipo de profesionales para diseñar e implementar sus políticas, como por la cooperación internacional, en especial la estadounidense, que por sus propias razones impulsaba la modernización del Estado peruano y su profesionalización.⁴¹

La llegada de fondos, equipos técnicos y programas de intercambio favoreció la creación de centros de investigación, multiplicó el número de egresados y diversificó sus orígenes sociales y geográficos. En muchos casos, los intelectuales indigenistas jugaron también un papel significativo en este proceso, pues con frecuencia se desempeñaban como profesores universitarios en los periodos en los que no tenían responsabilidades públicas. Por impulso de Valcárcel, en 1946 se creó el Instituto de Estudios Etnológicos, dependiente del Museo Nacional de Historia, cuyo primer director fue el etnólogo y arqueólogo Jorge Muelle. José María Arguedas, por su parte, fue designado ese mismo año director de la Sección de Folklore y Artes Populares del Ministerio de Educación Pública.⁴² Con estos nombramientos, el indigenismo adquirió una centralidad que nunca antes había tenido y se convirtió en el eje principal de unas políticas culturales cada vez más ambiciosas y respaldadas por recursos sustancialmente superiores a los de décadas anteriores.

40 Sobre la incorporación de la fotografía en las políticas culturales y las estrategias museográficas en el Perú, el trabajo más completo es de La Serna (2022). Durante la etapa previa, en la que Tello fue la figura gravitante de las políticas culturales, la fotografía había sido una herramienta secundaria. Por diferentes consideraciones específicas e ideológicas, se privilegiaba la ilustración y el dibujo, incluso hasta la década de 1930. Al respecto, ver Echevarría (2012) y Emé (2017). Sobre la incorporación de grabaciones de audio, ver Chocano, La Serna y Roel (2025).

41 En relación con ello, ver Asensio (2023).

42 Acerca de esta etapa inicial de la antropología y la circulación de los antropólogos entre las esferas institucional y académica, ver Sandoval (2002, 2024) y Flores (2018). Para el caso de Cusco, ver Aguilar (2018).



Niño posando junto a un altar de espejos. Checacupe (Cusco), 1942-1943. Fotografía de Pierre Verger. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Resistencia y renovación del discurso conservador

El auge del indigenismo trastocó las narrativas tradicionales de la nación. Desafió la hegemonía que hasta entonces habían disfrutado los intelectuales criollos y abrió la puerta a versiones más complejas y problematizadoras de la historia peruana. En cierto modo, el discurso indigenista se convirtió en hegemónico, aunque esto no quiere decir que suplantara a todas las demás versiones de la historia y la identidad nacionales.

Las décadas de 1940 y 1950 también se caracterizaron por una poderosa reacción conservadora, que buscaba reafirmar el legado hispánico como fundamento de la identidad nacional. Esta reacción, articulada desde sectores de la Iglesia, las élites limeñas, círculos académicos tradicionales y medios de comunicación, promovía una visión del Perú como una nación católica, heredera de la civilización occidental, en abierta disputa con los imaginarios andinocéntricos que el indigenismo proponía. Este empeño se vio favorecido por dos factores que, en cierto modo, eran los mismos que propiciaron el auge del indigenismo: la madurez intelectual y política de una generación de brillantes intelectuales y profesionales —en este caso, de tendencia conservadora— y la consolidación tras la Segunda Guerra Mundial de nuevas redes internacionales que permitían canalizar ideas, prácticas y recursos hacia el Perú.

Hombre sentado bajo un arco de adobe.
Quiquijana (Cusco), 1942-1943.
Fotografía de Pierre Verger. Colección
del Museo Nacional de la Cultura
Peruana.



El principal referente del nuevo pensamiento conservador era Víctor Andrés Belaúnde. Su trayectoria ejemplifica tanto las continuidades como los cambios que estaba experimentando este sector en la posguerra. Aunque provenía de una familia con profundas raíces en las élites peruanas, las posiciones de Belaúnde apuntaban hacia una reformulación del pensamiento conservador tradicional. La exaltación de la herencia hispana se combinaba con formulaciones más sutiles, que pretendían responder a los cambios que el Perú experimentaba. La identidad peruana, sostenía Belaúnde, era una síntesis de la confluencia de tres vectores culturales de larga duración: las civilizaciones andinas, el cristianismo y la herencia hispánica. El resultado era un mestizaje civilizatorio singular. No eran los indígenas, considerados de manera aislada, quienes representaban al “verdadero Perú”, sino la integración armónica de sus tradiciones con los valores cristianos y la cultura hispánica.

Esta visión, aunque reconocía el aporte indígena, lo subsumía dentro de un proyecto de unidad nacional articulado desde una mirada jerárquica y esencialista. Belaúnde proponía una reconciliación simbólica entre los distintos componentes de la nación, sin poner en cuestión las estructuras de poder heredadas, lo que evidenciaba tanto la capacidad de adaptación del pensamiento conservador como sus límites frente a las demandas de cambio social.

Así como ocurría con los indigenistas, los conservadores peruanos contaban con el apoyo de una poderosa red de intelectuales y activistas católicos internacionales, que buscaban posicionarse, en el contexto de la Guerra Fría, como una “tercera vía” entre el comunismo soviético y las democracias capitalistas occidentales. Uno de sus principales apoyos provenía del Gobierno de España. Tras la Segunda Guerra Mundial, el franquismo había quedado aislado diplomática y económicamente, por lo que se vio obligado a reinventarse, alejándose de sus posturas fascistas iniciales y adoptando una imagen de defensor de la “tercera vía” católica. Este esfuerzo se tradujo en numerosos programas de cooperación, misiones diplomáticas y culturales, financiamiento de instituciones, como los institutos de cultura hispánica, y becas de estudios dirigidas a intelectuales y científicos sociales latinoamericanos afines a sus ideas. El objetivo era crear una corriente de opinión que apoyara las pretensiones españolas de integrarse en las instituciones de Naciones Unidas.⁴³

El simultáneo fortalecimiento de las corrientes indigenistas y conservadoras se tradujo tanto en animados debates intelectuales como en varias controversias que afectaron a las políticas culturales. En septiembre de 1951, alentados por Valcárcel, académicos peruanos y extranjeros firmaron un manifiesto que pedía al Gobierno peruano que aprovechara la destrucción causada por el terremoto que un año antes había afectado a la ciudad de Cusco para dismantelar y trasladar el convento de Santo Domingo, construido sobre el antiguo Templo del Sol o Qoricancha incaico. Esta propuesta fue vista por los sectores conservadores como un atentado contra el patrimonio religioso e histórico de la civilización hispánica. La polémica se trasladó a la prensa nacional, a las autoridades eclesiásticas y a las instituciones académicas, reflejando el carácter ideológico del debate.⁴⁴

Otro episodio significativo fue el traslado de la estatua ecuestre de Francisco Pizarro, ubicada en el atrio de la Catedral de Lima. La presencia del conquistador en un lugar tan simbólico había pasado inadvertida por décadas, pero en los años cincuenta su figura se volvió objeto de disputa. En este caso, sin embargo, las líneas de confrontación fueron más complejas. La propia Iglesia promovió el traslado, al considerar que su presencia junto a la Catedral no era adecuada. Por otras razones, la medida fue apoyada por sectores progresistas e incluso por la Municipalidad, que vio en ella una

43 El despliegue de esta estrategia en el Perú es analizado con mayor amplitud en Asensio (2025).

44 Este episodio se analiza en detalle en Asensio (2025).

oportunidad para continuar con su programa de remodelación de la plaza de Armas. Aun así, la decisión suscitó controversia entre quienes la veían como una degradación simbólica y quienes consideraban que se trataba de una oportunidad para ajustar cuentas con la institucionalidad, al remover una anacrónica monarquía nacional vinculada a la herencia hispánica. Pizarro finalmente fue instalado en una nueva plaza creada en una esquina de la plaza principal, donde permaneció hasta que la polémica se reinició a comienzos del presente siglo.⁴⁵

Todas estas polémicas tuvieron un alto perfil público y dieron lugar a animados —y, a veces, amargos— intercambios en los que participaron intelectuales, artistas y políticos. En algunos casos, como ocurrió en Cusco, incluso suscitaron movilizaciones y protestas públicas. Este apasionamiento evidencia que la identidad nacional era, a mediados del siglo pasado, un campo de disputa vivo. Estaba muy lejos de existir un consenso sobre quién era el verdadero peruano y cuál era la auténtica esencia de la nación. Las diferencias ideológicas se superponían a las ambiciones personales y a las disputas por el poder institucional. Los símbolos, los relatos históricos y las prácticas culturales eran constantemente renegociados, en lo que parecía una espiral de polémicas sin fin.

Fotografiando el verdadero Perú

La llegada de Verger al Perú, en 1942, coincidió con el inicio de este periodo de renovación de las políticas culturales y los debates sobre la identidad nacional. Valcárcel, que por entonces dirigía el Museo Nacional, sería nombrado poco después ministro de Educación. Desde esa posición ayudó a consolidar iniciativas como los núcleos educativos campesinos y a la recolección y sistematización de materiales etnográficos dirigidos a proyectar una nueva imagen del “verdadero Perú”. Estos registros incluían grabaciones sonoras de canciones y danzas consideradas tradicionales, labor que fue encomendada a un equipo dirigido por José María Arguedas, levantamiento de información etnográfica y, por supuesto, fotografías.

Para ese momento, la fotografía ya se había convertido en una herramienta fundamental para elaborar y validar relatos de identidad nacional. En un contexto marcado por el cuestionamiento del dominio occidental sobre amplias partes del planeta, se valoraba tanto su capacidad documental como su poder simbólico. Gobiernos, instituciones culturales y medios de comunicación recurrían a ella para representar la

45 Sobre el contexto y los debates en torno a la remodelación de la plaza de Armas de Lima, ver Ramos Cerna (2014).



Jóvenes indígenas en las calles de Ocongate (Cusco), 1942-1943. Fotografía de Pierre Verger. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

diversidad cultural, proyectar ideales de progreso y cohesión social y reforzar narrativas sobre lo auténtico y lo propio. Mediante escenas de la vida cotidiana, rituales, paisajes y rostros considerados representativos, las fotografías permitían fijar visualmente la identidad nacional y legitimar determinados discursos políticos e ideológicos ante las audiencias locales e internacionales.

En el caso peruano, durante una primera etapa, el interés estuvo enfocado en la fotografía arqueológica. Cusco y sus alrededores fueron ampliamente fotografiados tanto por viajeros extranjeros como por fotógrafos peruanos, atraídos por su riqueza monumental y su centralidad en el imaginario nacional. Desde finales del siglo XIX, en la región se desarrolló una notable industria de producción de imágenes destinadas al turismo y a la divulgación científica, lo que consolidó a la ciudad como uno de los epicentros de la fotografía en América Latina (La Serna, 2023).⁴⁶ Estas imágenes no solo documentaban el legado material del pasado incaico, sino que también ayudaban a construir una narrativa visual que vinculaba la identidad nacional con el esplendor prehispánico y su continuidad en las poblaciones indígenas contemporáneas.

El interés por la representación sistemática de los “tipos humanos” y las escenas de la vida cotidiana fue, en comparación, más limitado en esta etapa inicial. Con algunas notables excepciones —como la labor del ingeniero y fotógrafo aficionado alemán Heinrich Brüning, quien entre finales del siglo XIX y comienzos del XX retrató a comunidades rurales y campesinas de la costa norte del Perú—, la fotografía antropológica no se consolidó por completo como práctica institucionalizada, sino hasta la etapa de predominio indigenista.⁴⁷

Tal como discuten con mayor detalle otros artículos incluidos en este libro, en términos metodológicos, el trabajo de Verger puede considerarse precursor de la antropología visual. Pese a que no se identificaba plenamente como antropólogo, durante su juventud había colaborado con el Musée d’Ethnographie du Trocadéro de París y su forma de trabajo —basada en la observación participante, el registro detallado y el respeto por las prácticas locales— anticipaba preocupaciones que más tarde ocuparían un lugar central en el estudio de las imágenes en contextos etnográficos (De Moura Pôssa, s. f.). La combinación de fotografía, texto, croquis y vocabulario local hacía de su archivo un documento de investigación más que una simple colección artística.

46 Desde otra perspectiva, también se pueden ver los clásicos Poole (1997) y De la Cadena (2004).

47 Las fotografías de Brüning fueron poco conocidas en su tiempo, pero en las últimas tres décadas han sido redescubiertas y han adquirido una gran importancia, no solo para los académicos, sino también en los procesos de reinención étnica de la costa norte. Al respecto, ver Schaedel (1988) y Cánepa (2018).

Contratado por el Museo Nacional, la labor de Verger consistió en documentar fiestas populares, rituales andinos y escenas de la vida cotidiana en regiones quechuas y aimaras. Cuando llegó al Perú, no era un desconocido en estas labores. Tenía ya una larga trayectoria previa que había contribuido a cimentar su prestigio en los ámbitos culturales progresistas. Había recorrido gran parte de África, Polinesia y el Caribe, desarrollando una sensibilidad etnográfica que lo distinguía de los turistas visuales o los cronistas costumbristas. Su cámara no se limitaba a registrar lo exótico o lo pintoresco, buscaba captar gestos, atmósferas, tensiones, detalles que escapaban a las narrativas oficiales. Aunque su trabajo en el Perú estuvo enmarcado por una agenda institucional —la de documentar y preservar las “culturas auténticas” amenazadas por la modernización—, su mirada a menudo excedía esos límites.

En el Perú, el objetivo principal de Verger fue la sierra, la región que los indigenistas creían que condensaba las verdaderas esencias de la nación. Imbuido de las ideas indigenistas de sus contratantes, que en gran parte compartía, recorrió regiones como Cusco, Puno, Ayacucho, Junín, Apurímac y Cajamarca. En este proceso elaboraba fichas técnicas, recogía glosas en quechua, registraba datos sobre los rituales, los personajes festivos, los trajes, los instrumentos, las canciones. El resultado fue un archivo fotográfico y documental compuesto por cientos de fichas y varios miles de imágenes, material que, finalmente, se incorporó al acervo del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Otro grupo importante de fotografías quedó en manos del fotógrafo y hoy se acopia en los fondos de la Fundación Pierre Verger, en Salvador de Bahía (Brasil). Parte de este valioso material fue reproducido en revistas ilustradas y publicaciones como *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*, editado en Buenos Aires, en 1945.

Organizadas por el museo y reutilizadas en libros escolares, exposiciones internacionales y materiales pedagógicos; estos materiales ayudaron a consolidar una estética estatal de lo indígena armónica, ritualizada y esencializada. El Perú profundo se presentaba como una nación paralela, inmóvil, ceremonial, donde lo comunitario y lo ancestral predominaban sobre el conflicto y el cambio. Aunque estas ideas ya habían sido superadas por muchos indigenistas, seguían teniendo un innegable atractivo ideológico y político. La fotografía funcionaba no solo como evidencia, sino como un instrumento de codificación cultural. La imagen orientaba la mirada del espectador y legitimaba un determinado relato sobre la identidad nacional.

Pese a todo, en el archivo de Verger también es posible encontrar fisuras en esa narrativa. Algunas de sus fotografías muestran rostros fatigados, miradas recelosas, escenas entre rituales que escapan a la lógica de la postal. En una imagen tomada en Puno, por ejemplo, un grupo de hombres porta un anda durante una procesión, mostrando en sus rostros un crisol de sensaciones y los estragos de una vida marcada por la dureza y las privaciones. En otra, un niño interrumpe la escena con una mueca inesperada, rompiendo la solemnidad del encuadre. Estos gestos, marginales, pero reveladores, introducen dudas en el discurso de la armonía cultural.

Como se señala en otros artículos incluidos en este libro, la labor de Verger en el Perú solo se cumplió a medias. Muy pronto, su misión quedó enredada en los dilemas y tensiones de las políticas culturales peruanas. Su programa de recorridos fotográficos quedó incompleto. La ambigüedad de su obra reside, precisamente, en esta tensión entre la inserción institucional —es decir, las premisas ideológicas de quienes lo contrataban— y la apertura interpretativa producida por su propia trayectoria profesional y personal. Por un lado, sus fotografías respondían a los criterios visuales del indigenismo oficial: simetría, espectacularidad, tipicidad. Por otro lado, su formación autodidacta, su experiencia en diversos continentes y su sensibilidad por lo cotidiano lo alejaban del exotismo complaciente. Su cámara construía tipos humanos y mitos congelados, pero también escenas abiertas, fragmentos que podían ser leídos de múltiples maneras. Como el propio indigenismo, esta tensión quedaba en última instancia irresuelta, lo que permite que, ocho décadas después, sus imágenes continúen interpeándonos.

Conclusión: un fotógrafo en la encrucijada de la nación

El Perú de las décadas de 1940 y 1950 fue un escenario especialmente fértil para pensar las tensiones, ambiciones y contradicciones que atraviesan los proyectos de identidad nacional. En medio de transformaciones estructurales —expansión del sistema educativo, migraciones internas, consolidación de nuevas burocracias culturales—, el país vivió una efervescencia simbólica con escasos precedentes. Pocas veces antes se había discutido con tanta intensidad qué significaba ser peruano, ni se habían movilizado tantos recursos institucionales, intelectuales y artísticos para construir una narrativa de nación.

El indigenismo, en sus múltiples variantes, desempeñó un papel protagónico en este proceso. Desde las políticas educativas hasta las exhibiciones museográficas, desde la literatura hasta el cine, la cultura andina fue colocada en el centro del imaginario nacional. Sin embargo, esta centralidad no estuvo exenta de contradicciones. El

reconocimiento simbólico de lo indígena a menudo fue acompañado por procesos de estetización, folklorización y subordinación. La integración cultural no siempre significó inclusión política o económica. Las imágenes de armonía convivían con estructuras de exclusión que limitaban el alcance real del proyecto integrador.

A todo ello, se sumaban aún renovados discursos conservadores que desafiaban las premisas del indigenismo estatal y postulaban una versión de la nación que situaba al mestizo —y no tanto al indígena— como el verdadero peruano. Esta visión, aunque más inclusiva en apariencia, seguía reproduciendo jerarquías raciales y culturales, desplazando a lo indígena al terreno del símbolo, lo pintoresco o lo ancestral, sin cuestionar las desigualdades estructurales que lo afectaban. Sin embargo, tenía un gran atractivo entre las masas procedentes de los Andes que empezaban a poblar las grandes ciudades, así como para las élites tradicionales, que podían hacer un uso instrumental de ella para legitimar sus privilegios. Tendrían que pasar aún algunos años para que los trabajos de autores como François Bourricaud (1967) y Aníbal Quijano (1980) comenzaran a analizar, de manera más compleja, la realidad del mestizaje peruano y la emergente figura del “cholo” como sujeto popular urbano.

En este complejo entramado, la fotografía se consolidó como uno de los lenguajes privilegiados para representar al “otro” interno. A través de imágenes cuidadosamente seleccionadas, se construyó una visualidad del Perú profundo que era, a la vez, celebración y contención: celebración de la diversidad, contención del conflicto. El papel de la imagen fue clave en la consolidación de un imaginario nacional que necesitaba visibilizar sin desestabilizar, integrar sin transformar demasiado.

La obra de Pierre Verger, producida en el marco de estas dinámicas, constituye un ejemplo paradigmático de esta doble lógica. Sus fotografías, elaboradas al amparo del Estado, pero con una mirada sensible y aguda, contribuyeron a crear una estética de lo andino que todavía hoy perdura en el imaginario colectivo. Aunque también, en sus márgenes y detalles, abrieron grietas por donde se colaban otras verdades: rostros cansados, gestos ambiguos, silencios que no encajaban en el guion oficial. Verger no fue un mero reproductor del discurso estatal; fue, a su modo, un interlocutor crítico, cuya obra permite repensar los modos en que se ha representado —y se sigue representando— la diversidad cultural en el Perú.



Corrida de toros en la fiesta de San Pedro de Ichu (Puno). Fotografía de Pierre Verger, junio de 1943. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

El Cusco de Verger. Redes científicas, instituciones públicas y la lectura académica de los saberes y prácticas andinas (1940-1950)

Santiago Loayza Velásquez

Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco

Introducción

La estancia del fotógrafo francobrasileño Pierre Verger en el Perú, entre 1942 y 1946, coincide con un periodo de especial dinamismo cultural en la ciudad del Cusco. Así, su experiencia de registro visual se enmarca a un momento de cambios profundos en el enfoque que definió la reflexión y el estudio académico de la población andina, marcado por el auge de la antropología cultural y una intensa actividad arqueológica orientada al “redescubrimiento” del legado incaico. Este proceso se vio fortalecido por la creación de instituciones interesadas en el conocimiento y la divulgación de las tradiciones locales y el estudio de la sociedad indígena, favorecido por la presencia de comisiones científicas internacionales dispuestas a desplegar programas de investigación sobre el mundo andino.

Este giro académico no fue espontáneo, sino que tiene una historia. Parte de la lectura surgida en los jóvenes intelectuales cusqueños de inicios del siglo XX, críticos del modelo de enseñanza universitario vigente entonces, cuyo enfoque enciclopédico, si bien nutrió a la élite intelectual de una sólida formación humanística que permitió a sus miembros desempeñarse como historiadores, antropólogos, arqueólogos o filósofos, estaba muy alejada de los nuevos enfoques, métodos y teorías que impregnaba a las ciencias sociales en los centros académicos de Europa, los Estados Unidos y Latinoamérica. Hacia la década de 1940, se perfila una ruptura con este modelo, impulsado por el mayor contacto de las élites letradas cusqueñas con los circuitos



Fiesta del Corpus Christi en el Cusco. Fotografía atribuida a Abraham Guillén, colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú. Tomado de La Serna (2022).

académicos internacionales, el interés por fortalecer la profesionalización universitaria y la necesidad de responder a los nuevos retos que surgían producto de las transformaciones sociales y culturales que atravesaba la sociedad peruana.

Esta transición implicó una reorientación de los estudios arqueológicos y antropológicos a través de marcos teóricos más sólidos, en especial el culturalismo estadounidense. Esta orientación no solo permitió una mayor sistematización metodológica, sino que también dotó a los estudios locales de un nuevo bagaje conceptual, en un momento en el que los académicos y letrados cusqueños participaban de la formación de diversas corporaciones, públicas y privadas, interesadas en los estudios etnográficos, la valoración del patrimonio monumental y la promoción de la actividad turística en la región surandina.

Diversos estudios han señalado que la primera mitad del siglo XX fue un periodo clave para la institucionalización de las ciencias sociales y humanidades en el Cusco (Mendoza, 2006; Valderrama y Escalante, 2008; Calvo, 2010). Estos han destacado el progresivo interés por comprender las dinámicas culturales del hombre andino, tanto en sus manifestaciones materiales como en sus expresiones simbólicas. Este impulso renovado incluyó también nuevas formas de conceptualizar al indígena, influenciadas por los debates sociopolíticos de la época (Degregori y Sandoval, 2008; Aguilar, 2019, 2024).

En este contexto, la arqueología no solo respondió a intereses científicos, sino también a demandas políticas, patrimoniales e identitarias. Figuras como Luis E. Valcárcel, José Gabriel Cosío o Luis A. Pardo utilizaron la disciplina como una herramienta para construir instituciones orientadas a promover la valoración del patrimonio cultural cusqueño, más que como un campo científico autónomo (Loayza, 2023, 2025). Esta instrumentalización de la arqueología se integró a un proyecto local de legitimación simbólica de la élite intelectual que habría de abocarse a la producción y gestión de la memoria oficial surandina.

En tal sentido, este texto examina la transformación del escenario cultural cusqueño durante la década de 1940, a partir del fortalecimiento de las instituciones dedicadas al estudio de la cultura andina. Se analizan procesos como la creación de la Sección de Arqueología y el Instituto de Antropología en la Universidad de San Antonio Abad del Cusco, la emergencia de corporaciones culturales locales, la llegada de misiones científicas extranjeras y el desarrollo de redes académicas articuladas a circuitos transnacionales. A partir del análisis de fuentes institucionales, prensa local y memorias universitarias, se reconstruye la configuración de una esfera científica regional vinculada a intereses académicos más amplios.

Postulamos que la década de 1940 fue decisiva en la construcción del saber académico sobre el mundo andino al impulsar la profesionalización de las ciencias humanas y definir al Cusco como un centro de producción intelectual transnacional. Este proceso tuvo implicancias directas en los debates sobre la patrimonialización, la identidad regional y la revalorización de los saberes y prácticas andinas, en diálogo con los discursos y teorías académicas de la época. En este contexto, la experiencia de Pierre Verger en el sur andino ejemplifica la confluencia de intereses de diversos actores foráneos e instituciones locales que, a la larga, posicionó al Cusco como el nodo estratégico en la producción global del conocimiento arqueológico y antropológico sobre los Andes.

Corporaciones locales e instituciones del saber

No resulta extraño que, tras los trabajos de Hiram Bingham en Machupicchu, a partir de 1911, la actividad arqueológica en el Cusco generara expectativas crecientes. Poco después, en 1913, un sector de la joven intelectualidad cusqueña impulsó la creación del Instituto Histórico del Cusco. Esta dinámica local de fortalecimiento institucional

continuó en las décadas siguientes con la fundación del Museo Arqueológico de la Universidad (1920) y la creación del Patronato Departamental de Arqueología (1929).

A diferencia de la arqueología, para inicios del siglo XX, en el Cusco, la antropología —entendida como antropología cultural o etnología— no había logrado una valoración equivalente. Salvo el interés por la antropología física en la Universidad del Cusco, como el curso de Paleoantropología impulsado por Antonio Lorena o la enseñanza de la Antropología Física a cargo del médico Sergio Quevedo (Calvo, 2019), no existía una estructura sólida que permitiera articular una agenda antropológica sistemática.

Sin embargo, hacia la década de 1940, cuando Verger llega al Cusco, se perfilaba un cambio de paradigma. La influencia del culturalismo estadounidense, con su énfasis en el relativismo cultural y el trabajo etnográfico, comenzaba a permear el medio académico local. A ello se sumaban las prácticas de “salida de campo” heredadas de la reforma universitaria de 1909 y la articulación entre la ciencia y los proyectos de reivindicación cultural promovidos por los intelectuales indigenistas. En este contexto, tanto la antropología como la arqueología empezaron a superar su carácter meramente descriptivo, orientándose hacia interpretaciones más complejas de lo andino, que incorporaban dimensiones simbólicas, sociales e históricas. El Cusco, como núcleo simbólico del pasado incaico, se convirtió así en un espacio privilegiado para estas nuevas aproximaciones.

Los cambios más notables se manifestaron en el campo arqueológico. El Patronato Departamental, activo desde 1929, desplegó hacia 1940 un aparato burocrático sin precedentes para la conservación de los monumentos incaicos. Incluso en zonas remotas, los sitios arqueológicos comenzaron a contar con inspectores y vigilantes, encargados de informar regularmente sobre su estado de conservación (Cuadro de empleados del Patronato Departamental de Arqueología, 1942).

Con la presencia del patronato, lo que antes representaba una verdadera odisea logística y tecnológica se volvió una tarea más accesible. Las labores de inspección y registro visual de los monumentos se volvieron más eficientes gracias al fortalecimiento institucional. La práctica fotográfica —que Verger sabía desplegar oportunamente sobre los monumentos incaicos— recibió un notable impulso en estos años, al punto de convertirse en una herramienta habitual de documentación arqueológica. Fotógrafos, como Daniel Cisneros, fueron contratados para registrar el estado de conservación

Alegoría al “país de los incas”: músico indígena y llamas en Sacsayhuamán. Fotografía de Walter Runcie, década de 1940. Colección Juan Carlos La Serna.



de diversos sitios (Informe del estado de conservación de Machupicchu, 1946); y, en ocasiones, fueron los miembros del patronato, como Luis A. Pardo, quienes operaron el equipo fotográfico de la institución, integrando imágenes a los informes de campo (Informe del estado de conservación de muros incaicos en la ciudad, 1944).

El contexto era cada vez más favorable para las labores de conservación del patrimonio; sin embargo, en el plano investigativo, los avances científicos proyectados desde la academia cusqueña no alcanzaban el desarrollo esperado. Para superar esta limitación, en 1940 se decidió la creación del Comité Departamental de la Asociación Peruana de Arqueología, cuya filial en el Cusco fue presidida por el arqueólogo Luis A. Llanos (Llanos, 1940). Su principal objetivo fue dinamizar la producción de conocimiento mediante trabajos de campo realizados por sus asociados (Estatuto de la Asociación Peruana de Arqueología, 1940).

Pese a contar con académicos destacados, como Sergio Quevedo y Luis A. Pardo, la filial no logró alcanzar sus metas. Ello se debió, en parte, a las reformas del Ministerio de Educación en 1941, mediante la Ley Orgánica de Educación Pública N.º 9359. Esta establecía, en su artículo 590, que el Instituto Arqueológico del Cusco —dependiente del Museo Nacional— pasaría a ser una oficina subordinada a la Facultad de Letras de la Universidad del Cusco. El motivo era centralizar esfuerzos y canalizar subvenciones para fomentar la investigación regional. Así, toda entidad

investigadora estatal debía quedar bajo jurisdicción universitaria. Aunque la asociación no era una entidad estatal, muchos de sus miembros pertenecían a organismos públicos, lo que debilitó progresivamente su compromiso institucional en favor de instancias ya existentes o en vías de consolidación.

A pesar de que la asociación no logró afirmarse como una entidad académica de referencia, el intento no dejó tras de sí una percepción de fracaso. Al contrario, pronto se articuló una confluencia de intereses —locales y transnacionales— para posicionar al Cusco como nodo estratégico de atracción para instituciones y subvenciones extranjeras. A ello se sumó el entusiasmo cusqueño por convertir a la ciudad en epicentro de los nuevos saberes sobre la arqueología peruana.

En este contexto llegó al Cusco el cineasta y antropólogo húngaro Paul Fejos, quien se disponía a emprender una misión científica hacia la selva del Madre de Dios y el interior del departamento, seducido por conocer a los grupos étnicos de la región, así como la posibilidad de explorar nuevas rutas que condujeran al mítico El Dorado (Ponce de León y Heredia, 1940). Esta expedición fue financiada por el filántropo sueco, establecido en Estados Unidos, Axel Wenner-Gren, a través de la Viking Fund, entidad que años más tarde se convertiría oficialmente en la Wenner-Gren Foundation.

Las relaciones entre Wenner-Gren y los intelectuales cusqueños fueron notablemente cordiales y fructíferas. Este vínculo prosperó hasta el punto de que, tras las exitosas expediciones realizadas en las zonas circundantes a Machupicchu, el filántropo sueco consideró urgente dotar a la Universidad del Cusco de un instituto de arqueología. Con tal propósito, se comprometió a donar la suma de cien mil soles (Wenner-Gren, 1941).

Esta no fue la primera iniciativa que expresó el interés por los estudios arqueológicos en el Cusco. Desde inicios del siglo XX, entidades como el Instituto Histórico (1913), el Museo Arqueológico (1920), el Patronato Departamental (1929) y el Instituto Arqueológico del Cusco (1934) evidenciaron el deseo por fortalecer los estudios arqueológicos y antropológicos en el ámbito local. No obstante, lo que aún estaba pendiente era la formación de profesionales especializados que complementaran la labor técnica y administrativa iniciada por los “arqueólogos” locales, como Luis A. Pardo, José María Franco Inojosa y Luis A. Llanos, y que además fueran capaces de desplegar investigaciones sistemáticas con resultados concretos en el ámbito científico.

Una vez recibidos los cien mil soles prometidos a la Universidad del Cusco por Wenner-Gren, el rector David Chaparro decidió consultar a Julio C. Tello y Luis E. Valcárcel, dos de las figuras más influyentes de la arqueología y la antropología peruanas, sobre la mejor manera de aprovechar este fondo. Ambos coincidieron en que se trataba de una oportunidad única para promover la formación de investigadores especializados. Por un lado, Tello sostenía con firmeza que la profesionalización del arqueólogo era una urgencia. Según su opinión, el país se encontraba invadido por anticuarios empíricos que, haciéndose pasar por arqueólogos, causaban un daño irreparable al patrimonio. Frente a ello, consideró que era impostergable la creación de una sección de arqueología en la universidad, a fin de asegurar el rigor científico de la disciplina (Tello, 1942). Por su parte, Valcárcel asumía una posición ligeramente diferente. Si bien respaldaba también la profesionalización del arqueólogo, estimaba que esta debía estar subordinada a una formación antropológica integral. Por ello, sugirió que, con la subvención, se estableciera un departamento de antropología desde el cual se dictaran cursos de arqueología articulados con la etnología, la antropología social, la filología andina, entre otras materias afines (Valcárcel, 1942).

Ambas propuestas fueron bien recibidas por el rectorado; sin embargo, era menester tomar una decisión. La presión ejercida por el directorio de la Wenner-Gren fue determinante al establecer que los fondos debían destinarse exclusivamente a la creación de la Sección de Arqueología en la Universidad del Cusco (The Viking Fund, 1942). En realidad, no se trató de una decisión difícil. Un año antes, el Instituto Arqueológico del Cusco —oficina de investigación antes adscrita al Museo Nacional— había pasado a depender de la Universidad del Cusco. Sus amplias instalaciones ubicadas en la calle Tigre, junto con su valioso museo arqueológico y antropológico, así como su mobiliario y equipamiento en general, ofrecían condiciones muy favorables que permitirían reducir considerablemente los costos de implementación de la nueva sección. De este modo, los cien mil soles podrían destinarse a aspectos complementarios vinculados al desarrollo de la unidad académica de arqueología.

Fue así como, en el primer semestre de 1942, se inauguró de manera oficial la Sección de Arqueología de la Universidad del Cusco, quedando bajo la dirección del Dr. John Rowe, joven egresado de la Universidad de Harvard y recientemente contratado para asumir dicha labor (Crónica Universitaria, 1942). La antropología, por su parte, también experimentó un impulso institucional algunos años más tarde. Para 1946 ya funcionaba el Instituto de Antropología en la misma universidad, el cual

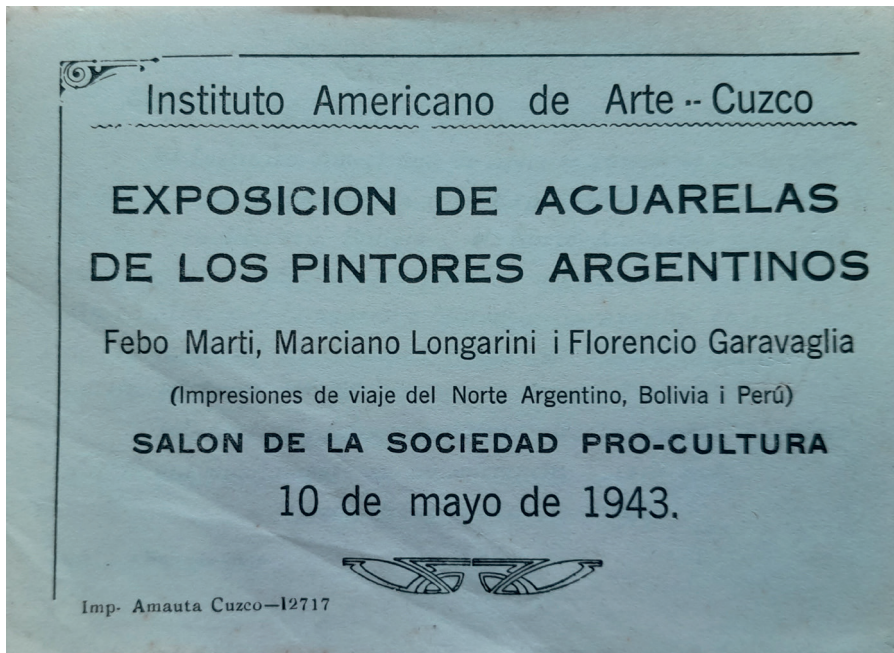
Señor.....

El Instituto Americano de Arte y la Academia de Artes Plásticas que nos honramos en presidir, tienen el honor de invitar a Ud. y su digna familia al Recital de Música Neo-Indiana que ofrecerá el consagrado artista ccolquemarquino **Pancho Gómez Negrón**, (Ccori-laso), el día viernes 6 a horas 9 y 30 p. m. en el Teatro Municipal.

Víctor M. Guillén y Francisco Olazo, esperan que su presencia en esta Velada de Arte, estimulará al joven artista nativo y le anticipan sus expresiones de rendida gratitud.

Cuzco, 5 de marzo de de 1942.

Con.....entradas a Plalea.



El Instituto Americano de Arte y la vida cultural cusqueña. Tarjetas de invitación, cortesía del Centro y Archivo Luis E. Valcárcel. Fotografías de Juan Carlos La Serna.

complementó los cursos convencionales de Antropología Física, Anatomía y Geografía, con las nuevas asignaturas de Etnología y Práctica Antropológica, dictadas por Víctor Navarro del Águila y Juvenal Pezo, respectivamente (Cuadro de autoridades, 1946).

Cuando Verger llegó al Cusco encontró una atmósfera institucional progresista, orientada a cohesionar el ímpetu de sus intelectuales con la profesionalización de la arqueología y la antropología. A nivel institucional, además de las entidades ya mencionadas, surgieron otras corporaciones estatales que, en conjunto, contribuyeron a fortalecer la difusión de la cultura y las tradiciones regionales. Algunas de ellas, como la Oficina Departamental de la Corporación Nacional de Turismo (1946), con un enfoque empresarial, fomentaron la actividad turística a partir de la visibilización de ciertas

prácticas culturales; otras, como el Instituto Americano de Arte (1937), desde la difusión cultural, fueron claves en la construcción de las narrativas incásicas y regionalistas, promoviendo la creación de actos conmemorativos asociados a la identidad cusqueña, como la celebración del Inti Raymi desde 1944.

El mundo mira al Cusco

La década de 1940 comenzó a configurarse bajo el influjo catalizador de la Segunda Guerra Mundial. El ascenso del fascismo y el nacionalsocialismo puso en estado de alerta a las democracias occidentales, que buscaron en los países latinoamericanos —aparentemente ajenos al conflicto— apoyo político y diplomático o al menos asegurar su neutralidad frente a los acontecimientos que sacudían Europa, África y Asia.

Este contexto internacional favoreció una serie de acercamientos diplomáticos, científicos y culturales entre instituciones, gobiernos e intelectuales norteamericanos y sus pares en Latinoamérica, producto de un cambio en el modelo de intervención estadounidense en la región, conocido como la Política de la Buena Vecindad. En el caso del Perú, y particularmente del Cusco, este escenario global permitió el ingreso de agentes transnacionales que encontraron un ambiente receptivo para impulsar proyectos académicos relacionados sobre todo con la arqueología y la antropología. En el Cusco, al margen de las diferencias políticas entre la izquierda, el aprismo y los sectores conservadores, el consenso antifascista dominante en los círculos letrados de la época, junto con la creciente institucionalización de la gestión cultural y una élite intelectual interesada en la profesionalización del conocimiento sobre el pasado andino, ofrecieron las condiciones favorables para llevar adelante las iniciativas vinculadas a la diplomacia cultural interamericanista.

Sin embargo, al tratarse de un periodo convulso, la propia empresa científica del filántropo Axel Wenner-Gren fue objeto de sospechas. Un año antes de partir hacia el Cusco, la expedición era vigilada por el Gobierno estadounidense, que deseaba esclarecer si el proyecto era, en realidad, una fachada para favorecer los intereses estratégicos de la Alemania fascista en Sudamérica (Luciak, 2016). Las razones de esta desconfianza no eran infundadas. Años antes, reconocidos académicos, como Franz Boas, habían denunciado que algunos antropólogos utilizaban su posición para filtrar información en contextos bélicos. Incluso la propia Oficina de Asuntos Interamericanos, dirigida por Nelson Rockefeller, había contratado a varios académicos para investigar si las misiones extranjeras en América del Sur encubrían actividades de infiltración alemana. No obstante, al

final, tales sospechas fueron desestimadas luego de constatarse que ni Axel Wenner-Gren ni su jefe científico, el Dr. Paul Fejos —quien, según los informes de inteligencia, “detestaba a Hitler”—, mantenían vínculos con el régimen nazi (Luciak, 2016).

Esta aclaración permitió legitimar su proyecto en el Perú, especialmente en el Cusco, donde encontraron un clima institucional favorable y una comunidad intelectual receptiva a iniciativas de colaboración científica. La desactivación de las sospechas no solo despejó el camino para que la Wenner-Gren canalizara su apoyo financiero, sino que también reforzó la imagen de Cusco como un centro seguro y estratégico para el desarrollo de investigaciones arqueológicas y antropológicas en el marco del contexto hemisférico promovido por la Política de la Buena Vecindad. Así, el proyecto de la Wenner-Gren, además de consolidarse a nivel local y nacional, también encajó dentro de una red más amplia de cooperación científica y diplomática entre América Latina, el fondo sueco y los Estados Unidos.

El éxito de las investigaciones realizadas por la misión sueca radicó, en buena medida, en los “descubrimientos” arqueológicos llevados a cabo en Cedrobamba, zona muy próxima a Machupicchu. Allí se encontraron con imponentes construcciones incaicas, denominadas Phuyu Pata Marka y Sayac Marka. En un informe detallado dirigido al Patronato Departamental y publicado en la *Revista del Museo Nacional* se describen, minuciosamente, los pormenores de la expedición liderada por Paul Fejos (Fejos, 1941).

Por otro lado, en el terreno de la antropología, las redes académicas internacionales que vincularon al Cusco con los Estados Unidos también desempeñaron un papel importante en el fortalecimiento de esta disciplina, particularmente en el campo del folklore. Uno de los vínculos más significativos fue el establecido entre Víctor Navarro del Águila, profesor de la Universidad del Cusco, y el folklorista estadounidense Ralph Steele Boggs, reconocido por sus contribuciones al estudio comparado del folklore iberoamericano (Rowe, 1949). En esa conexión se evidencia cómo el diálogo transnacional contribuyó a proyectar al Cusco como un nodo periférico, pero activo, dentro de la red continental de saberes antropológicos.

Ralph Steele Boggs, doctorado en la Universidad de Chicago con una tesis centrada en la recopilación y clasificación de cuentos populares españoles, estableció vínculos académicos con Víctor Navarro del Águila y con la emergente comunidad de antropólogos cusqueños, a quienes conoció durante su visita al Cusco, en agosto

de 1940 (Navarro, 1940). Su influencia fue decisiva, especialmente en la introducción de la metodología etnográfica estadounidense y en la redefinición conceptual del folklore. A través de Boggs, se difundió entre la intelectualidad local una concepción del folklore como un saber colectivo, heredado y en constante transformación (Boggs, 1940; Ben-Amos, 1971). En esta perspectiva, se entiende que cada comunidad posee formas culturales propias, transmitidas de generación en generación y encarnadas en rituales, prácticas cotidianas y narrativas orales. Esta concepción implicaba también un giro metodológico: el folklore dejó de entenderse como un simple compendio de costumbres exóticas o como un residuo del pasado, para convertirse en un campo de estudio profundamente articulado con la etnografía. Así, la recolección sistemática de datos culturales desplazó, de forma progresiva, a las prácticas propias de la antropología física cusqueña —como la antropometría o los estudios osteológicos—, consolidando un enfoque más atento a las dinámicas simbólicas, lingüísticas y sociales de las poblaciones indígenas contemporáneas.

La cercanía académica entre Boggs y los intelectuales cusqueños facilitó un activo intercambio científico, cuyo impacto se reflejó en el ámbito editorial. En 1941 fundó la revista *Folklore Américas*, concebida como una plataforma académica para el estudio comparado del folklore hispano y latinoamericano. Aunque en Cusco ya existía una tradición editorial encabezada por la *Revista Universitaria*, donde se publicaban con relativa frecuencia trabajos vinculados a la antropología física y reflexiones políticas sobre la situación del indígena, la irrupción de los nuevos enfoques metodológicos del folklore motivó a los académicos locales a renovar y ampliar sus esfuerzos en este campo.

Para 1944, el ecosistema de publicaciones en la ciudad experimentó un notable crecimiento, que se refleja en la aparición de revistas culturales que incorporaron investigaciones de carácter folklórico y etnográfico, muchas de las cuales se nutrían de registros empíricos provenientes de diversas comunidades andinas. Asimismo, comenzaron a surgir estudios de corte etnológico que se propusieron establecer comparaciones entre sociedades de los Andes, la Amazonía y la costa peruana. Entre las publicaciones más destacadas de este periodo figuran: *Revista de Antropología El Ayllu*, *Revista del Instituto Americano de Arte*, *Túpac Amaru*, *Vilcanota*, *Wamán Puma*, *Revista de la Sección de Arqueología*, *Revista Municipal*, *Helios*, *Lumen*, *Lux*, *Garcilaso*, entre otras (Tauro del Pino, 1945). Estas plataformas no solo visibilizaron el trabajo intelectual de los académicos cusqueños, sino que también propiciaron redes de diálogo con investigadores de otras

regiones del país y el extranjero, consolidando un circuito editorial que acompañó y robusteció el desarrollo de las ciencias sociales en el sur andino.

El Ande y sus intelectuales

Cuando Pierre Verger llegó al Cusco, lo hizo en un momento en que la arqueología local comenzaba a transitar el camino de su profesionalización y la puesta en valor de los monumentos incaicos adquiría una consistencia cada vez mayor. En el ámbito de la fotografía profesional, Verger entró en diálogo con un conjunto de fotógrafos surandinos especializados en graficar el paisaje arqueológico, entre los que destacaban Martín Chambi, José Gabriel Gonzales, Daniel Cisneros, Eulogio Nishiyama y Abraham Guillén. Asimismo, su interés por retratar las costumbres, festividades y danzas de las poblaciones andinas se vio también estimulado por el avance que atravesaba la disciplina antropológica en el Cusco de aquella época.

La mirada de Verger se inscribe en una sensibilidad etnográfica que, si bien comparte ciertos principios con la antropología académica cusqueña de los años cuarenta, también la desbordaba en sus formas de representación. Mientras que la producción antropológica local, influida por figuras como Luis E. Valcárcel y Víctor Navarro del Águila, tendía a enfatizar una visión estructural del mundo andino —organizado en torno a la comunidad, el trabajo colectivo y la herencia incaica—, Verger se interesó en capturar la vitalidad de las prácticas culturales cotidianas, con una atención particular del cuerpo, el gesto y el ritmo de la fiesta. Su fotografía, más que ilustrar un modelo teórico, exploraba la potencia expresiva de los rituales andinos en su dimensión vivencial (Verger, 1945).

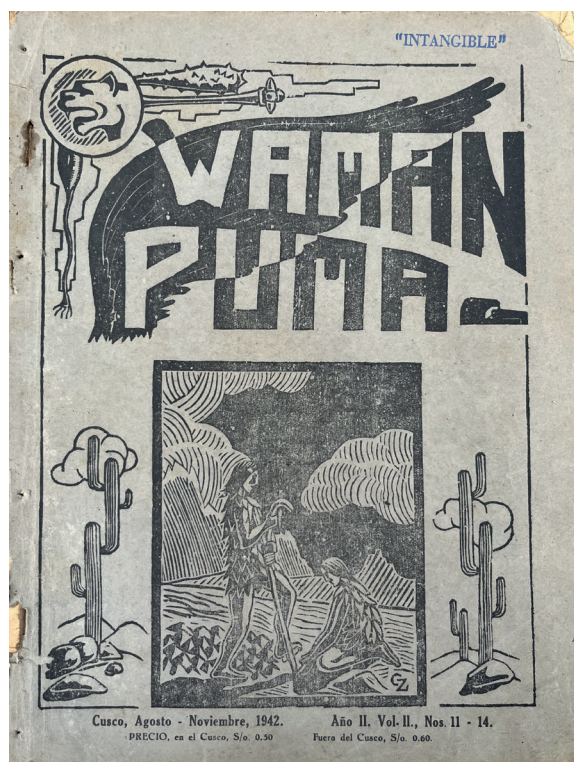
Pierre Verger llegó al Cusco a finales de 1942, contratado por el Museo Nacional con el encargo de realizar un primer registro fotográfico de las fiestas tradicionales cusqueñas y puneñas (La Serna, 2022). A su llegada encontró una atmósfera intelectual notablemente activa. La arqueología, como ya se ha señalado, había avanzado de forma considerable. Por su parte, la antropología, si bien aún no se había institucionalizado plenamente, mostraba un avance silencioso, pero sostenido, dejando atrás los cursos clásicos orientados a la antropología física para dar paso a enfoques más complejos, centrados en el sujeto indígena y en su representación como “cultura viva”.

Estos avances y nuevas propuestas metodológicas en el Cusco se vieron reforzados por el consenso alcanzado en el Primer Congreso Indigenista Interamericano, cele-

brado en abril de 1940, en Pátzcuaro, México. Allí se enfatizó la necesidad de otorgar mayor relevancia al estudio de las poblaciones indígenas del continente, especialmente a través de investigaciones etnológicas. Este consenso circuló pronto en el medio intelectual cusqueño y sus conclusiones fueron difundidas a través de la *Revista Universitaria*. Por tal razón, los intelectuales locales comenzaron a profundizar sus reflexiones sobre el mundo andino, partiendo, en muchos casos, de sus propias interpretaciones del folklore. El abogado e intelectual cusqueño Alfredo Yépez Miranda (1940), por ejemplo, sostenía —con un tono claramente romántico— que el folklore, concebido y difundido desde el Ande, sería la base del futuro espíritu nacional.

Portada de la revista *Waman Puma* del Cusco (agosto-noviembre de 1942).

Iniciativa de promoción cultural y folklórica dirigida por Víctor Navarro del Águila. Colección de la Biblioteca Nacional del Perú.



La disputa por definir los rasgos del llamado “alma nacional” comenzaba así a incorporar, con mayor fuerza, las expresiones culturales del indígena contemporáneo: su visión del mundo, sus festividades, danzas e incluso creencias, consideradas “supersticiosas”, eran ahora vistas como elementos fundamentales para la construcción de una identidad peruana con raíces andinas. En esa misma línea, Abraham Vizcarra Rozas

enfaticó que los estudios aplicados del folklore permitían valorar la música y las danzas andinas no solo como expresiones del pasado reconocibles en la historia, sino también como componentes vivos y actuales en la construcción de la identidad popular del país (Vizcarra, 1940).

El entusiasmo por incorporar nuevos enfoques en torno al estudio del folklore cusqueño llevó a Víctor Navarro del Águila a dirigir, en 1941, la recién fundada revista *Waman Puma*, cuyo objetivo principal era la publicación de estudios etnográficos y etnológicos centrados en el folklore andino (Presentación, 1941). Su creciente ímpetu por impulsar una mirada antropológica desde la región sería “recompensado” en 1943, cuando ganó el concurso público para asumir la cátedra de Folklore y Lenguas Indígenas en la universidad (Crónica Universitaria, 1943).

La muerte prematura de Navarro del Águila, en 1948, privó a la antropología nacional de una figura clave en el estudio del folklore andino. No obstante, su legado quedó plasmado en valiosos trabajos fruto de sus inmersiones etnográficas. En paralelo a sus labores como catedrático, logró impulsar la creación de la Sociedad Folklórica del Cusco en 1943 (Tauro del Pino, 1949), una institución cultural que, en los años siguientes, recibiría subvenciones del Ministerio de Educación para fortalecer sus actividades y cumplir con sus objetivos fundacionales (Presupuesto General de la República, 1959).

En un contexto marcado por la revalorización de los monumentos incaicos y su creciente patrimonialización, el folklore vino a complementar este proceso al proyectar al Cusco no solo como un reservorio de autenticidad cultural del país, sino también como un centro simbólico del llamado “Perú profundo”. La comprensión etnológica del mundo andino y su sistematización académica —a partir del estudio de formas de vida, danzas, músicas, mitos y rituales— permitió la construcción de un relato regional que se distanciaba críticamente de los discursos oficiales sobre lo andino promovidos desde Lima.⁴⁸ Fue precisamente esta mirada regional, nutrida por una vigorosa produc-

48 A mediados del siglo XX, el discurso oficial del Estado peruano respecto a la población indígena adoptó un tono abiertamente racista y biologista. Este giro ideológico quedó evidenciado durante el Segundo Congreso Indigenista Interamericano, realizado en la ciudad del Cusco, en 1949. En dicho evento, representantes militares del Gobierno no dudaron en expresar que la llamada “cuestión indígena” respondía a una inferioridad biológica de los pueblos originarios. Desde esta perspectiva, se propuso que la única vía posible para superar esa “condición degradada e ignorante” del indígena era la intervención directa del Estado a través de una política indigenista asimilacionista, orientada a su redención y “civilización” (Fábregas, 2021).

Celebración del Inti Raymi, en Sacsayhuamán. Fotografía de autor anónimo, mediados del siglo XX. Colección Juan Carlos La Serna.



ción intelectual y un entorno institucional cada vez más favorable, la que permitió a los estudiosos cusqueños y cusqueñistas profundizar y humanizar sus investigaciones.

Tras la realización del Segundo Congreso Indigenista Interamericano en el Cusco, en 1949, varios intelectuales vinculados a la universidad respondieron críticamente a las posturas reduccionistas promovidas desde el Estado. Lejos de aceptar la idea de una supuesta inferioridad indígena, buscaron evidenciar, a través de sus estudios, la complejidad histórica, cultural, económica y política de las sociedades andinas (Sumario, 1948). En este contexto, desde una perspectiva etnológica, los antropólogos Efraín Morote Best y Óscar Núñez del Prado, catedráticos de la universidad, retomaron e impulsaron las líneas de investigación que había iniciado Navarro del Águila. Sus trabajos no solo continuaron el esfuerzo por reivindicar las expresiones culturales del mundo andino, sino que también contribuyeron a consolidar un enfoque regional crítico frente al centralismo limeño y a las tendencias reduccionistas impuestas desde el Gobierno.

La visión limeñocéntrica sobre lo andino —distante de las realidades regionales— estimuló en el Cusco el surgimiento de nuevas propuestas institucionales orientadas a consolidar una investigación más situada y comprometida con la especificidad del Ande. En este marco, hacia 1949 se propuso fortalecer los estudios folklóricos mediante la creación del Instituto de Folklore y Bellas Artes, una entidad que debía adscribirse a la Facultad de Letras de la Universidad del Cusco, bajo la dirección de

la Sección de Antropología (Instituto de Folklore y Bellas Artes, 1949). La propuesta no solo respondía a la necesidad de institucionalizar el estudio del folklore como una expresión legítima del conocimiento andino, sino también a la voluntad de proyectar al Cusco como un centro académico con voz propia.

Aunque el Instituto de Folklore y Bellas Artes no llegó a concretarse, los antropólogos de la Universidad del Cusco continuaron impulsando, de forma activa, el fortalecimiento de su disciplina. Uno de los primeros trabajos antropológicos de Óscar Núñez del Prado en la región se centró en el registro etnográfico de la población de Chinchero, combinando valoraciones cualitativas del entorno cultural con un enfoque cuantitativo basado en el levantamiento sistemático de vocabulario quechua (Núñez del Prado, 1949). Desde el ámbito estrictamente folklórico, Efraín Morote Best (1948), en colaboración con sus estudiantes, emprendió una labor igualmente destacada: mediante el trabajo de campo recolectó más de mil muestras de “supersticiones populares” del sur andino. La magnitud de esta tarea lo llevó a replantear su metodología de acopio, desarrollando una guía sistemática y más refinada que le permitió organizar, de manera rigurosa, la recolección del material folklórico (Morote Best, 1951).

Conclusiones

El Cusco de la década de 1940 fue escenario de una transformación institucional profunda que permitió consolidar un campo académico regional vinculado al estudio del mundo andino. La creación de nuevas secciones universitarias, el impulso de corporaciones culturales y el contacto con redes científicas transnacionales configuraron una plataforma desde la cual impulsaron y fortalecieron la profesionalización de la arqueología y la antropología. Este proceso no fue espontáneo ni exclusivamente local, sino que respondió a una confluencia de intereses globales, como la expansión diplomático-científica extranjera durante la Segunda Guerra Mundial, y al esfuerzo sostenido de una élite intelectual cusqueña por dotar de legitimidad académica a los saberes andinos.

Lejos de ser un escenario pasivo, la ciudad andina articuló sus propias agendas institucionales y académicas con los intereses de fundaciones extranjeras, como la Wenner-Gren, y supo canalizar estas colaboraciones en beneficio de su proyección cultural y patrimonial. Asimismo, las relaciones establecidas entre académicos locales, como Víctor Navarro del Águila, y figuras del folklore norteamericano, como Ralph Steele Boggs, evidencian cómo el diálogo científico transnacional contribuyó a redefi-

nir los marcos metodológicos de la antropología cusqueña, desplazando los enfoques heredados de la antropología física hacia perspectivas más simbólicas, cotidianas y culturales. En conjunto, estas dinámicas revelan que, en los años cuarenta, el Cusco no solo fue objeto de interés internacional, sino también sujeto activo en la configuración de un campo científico moderno en los Andes.

En este contexto, la experiencia fotográfica de Pierre Verger cobra especial relevancia. Su mirada etnográfica, centrada en la expresividad de los rituales y la vida cotidiana andina, se complementó con los marcos interpretativos de la antropología académica local. Su presencia coincidió con un momento de efervescencia intelectual en el Cusco, donde se promovía el estudio sistemático del folklore como vía legítima de conocimiento. Verger se integró a este entorno aportando una sensibilidad visual que captó aspectos fundamentales de la cultura indígena desde una perspectiva vivencial, generando un archivo visual de alto valor documental y simbólico.

Por último, la consolidación de una antropología regional crítica —representada por figuras como Víctor Navarro del Águila, Óscar Núñez del Prado y Efraín Morote Best— permitió cuestionar las narrativas homogéneas impuestas gubernamentalmente desde Lima y proyectar al Cusco como un centro de pensamiento propio. Estos esfuerzos no solo ampliaron el campo de los estudios andinos, sino que también contribuyeron a redefinir el rol del intelectual regional en la construcción del conocimiento sobre el “Perú profundo”. En este proceso, el Cusco no fue un simple objeto de representación, sino un actor clave en la producción de saberes científicos, visuales y políticos sobre los Andes.



Vista del río Amazonas. Fotografía de Pierre
Verger, c. 1944. Reproducida en la revista *Fanal*
(12[49], 1956). Colección del Museo Nacional de
Antropología, Arqueología e Historia.

Pierre Verger y el descubrimiento visual del patrimonio inmaterial del Perú andino (1942-1946)

Juan Carlos La Serna

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Introducción

Entre 1942 y 1946, el fotógrafo francés Pierre Verger residió en el Perú y se dedicó a tareas de registro en diversas regiones del país. Durante su estadía se incorporó a varios proyectos fotográficos, los cuales incluyeron la descripción del mundo festivo y ritual de la población andina, la riqueza monumental y arqueológica, la vida en las haciendas agroexportadoras, las minas de la sierra central y la producción del caucho amazónico.

Si bien sus fotografías en el Perú no son del todo desconocidas, sobre todo las imágenes del universo ritual y la arquitectura incaica del Cusco, que se integraron a importantes publicaciones ilustradas entre las décadas de 1940 y 1960 (Verger, 1945, 1950; Verger, Bischof y Frank, 1954; Métraux, 1962), Verger participó en otros proyectos en los que fotografió la expansión del capital norteamericano en el país, iniciativas de registro que fueron favorecidas por la Política de la Buena Vecindad y la posición del Gobierno peruano frente al contexto internacional generado por la Segunda Guerra Mundial.

El presente trabajo ofrece una reconstrucción de los años de arraigo de Pierre Verger en nuestro país, destacando las comisiones que realizó para diversos agentes, públicos y privados, en especial el inventario etnográfico que compuso para el Museo Nacional, su relación con los círculos académicos en Lima y el Cusco, así como la circulación y consumo de sus imágenes en el Perú a través de la prensa ilustrada.

Reconstruir la relación entre Verger y las instituciones culturales nacionales es una tarea complicada. En parte se debe a la dificultad de ubicar los documentos referidos a las actividades que le fueron encomendadas por la administración pública. El Archivo Central del Ministerio de Cultura, recientemente reorganizado, contiene los legajos del antiguo Museo Nacional que acogió al fotógrafo en 1942 y 1943. Por su parte, el Museo Nacional de la Cultura Peruana acopia una parte del archivo del Instituto de Estudios Etnológicos, con quien Verger se terminó vinculando antes de partir del Perú. Las pesquisas iniciadas en el año 2020 nos han permitido ubicar, en estos repositorios, algunos documentos referidos a los servicios prestados por Verger: referencias a los pagos realizados por sus comisiones fotográficas y, dentro de un cajón, varios cientos de fichas etnográficas que debieron servir para la elaboración de un calendario festivo que quedó inconcluso.

En el archivo documental del Centro Luis E. Valcárcel y el legado del filántropo norteamericano Lincoln Kirstein (Museum of Modern Art de Nueva York) se encuentra la correspondencia que el fotógrafo francés remitió a estas dos importantes personalidades de la escena cultural latinoamericana. Por último, hemos identificado la existencia de tres repositorios públicos que resguardan los negativos fotográficos tomados por Verger en el país: el ya señalado Museo Nacional de la Cultura Peruana; el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú; y la Dirección de Patrimonio Histórico Inmueble del Ministerio de Cultura (La Serna, 2022).⁴⁹

“Me transformo poco a poco en un calendario viviente”⁵⁰

Verger visitó por primera vez los Andes hacia 1939, en un recorrido que incluyó los países de Perú, Bolivia y Ecuador (Souty, 2007). No sabemos qué registro visual realizó en esta ocasión, aunque algunas fuentes señalan que su interés se centró en el aspecto arqueológico.⁵¹ Unos años después, en una nota periodística, Ernesto More señalaba

⁴⁹ Por último, algunas fotografías impresas de Verger con motivos andinos fueron identificadas en la Colección Ernesto More de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en el Archivo y Centro Luis E. Valcárcel y en la colección particular de Percy Reinoso (París).

⁵⁰ “Carta de Pierre Verger a Luis E. Valcárcel”. Cusco, 13 de julio de 1943. Archivo y Centro Luis E. Valcárcel (en adelante, ALEV), Correspondencia, código V-146.

⁵¹ “El señor Verger vino a esta capital enviado por el Museo de Louvre con el objeto de tomar fotografías y todos los datos necesarios para construir, en el Museo de París, un verdadero archivo relativo a los elementos históricos de nuestra antigua civilización”. *Diario de los Debates de la Cámara de Diputados*. Lima, sesión del 19 de agosto de 1942. El investigador Teo Allain Chambi, quien ha podido revisar el archivo de la Fundación Pierre Verger en Salvador de Bahía, señala que en 1939 Verger se instaló por un tiempo

Composición con base en la fotografía de una joven mujer piurana. La fotografía de Pierre Verger (c. 1944-1945) fue luego integrada a los archivos del Museo Nacional de la Cultura Peruana y posteriormente atribuida a Abraham Guillén. Portada de *Cultura y Pueblo*, (6), 1965. Colección de la Biblioteca Nacional del Perú.



que Verger había llegado a Lima a inicios de 1939, portando una carta de recomendación de su hermano Gonzalo, a quien conoció en París. Según anota la crónica, la carta le fue entregada en 1936, cuando Verger partió de París con la intención de recorrer Sudamérica (More, 1951). Sin embargo, a poco de su partida, decidió variar su itinerario, dirigiéndose a China, Filipinas e Indochina.

En 1940, Verger había retornado a Sudamérica, instalándose en la Argentina, donde colaboraba con algunas revistas comerciales, viajando y fotografiando el interior del país. Sus biógrafos anotan las relaciones que Verger mantuvo con los círculos intelectuales y artísticos y con miembros del mundo editorial del Río de la Plata (Souty, 2007), además de vincularse a los filántropos John y Dominique de Ménil y, probablemente, con algunos miembros de la Oficina de Asuntos Interamericanos (OAI), institución que había sido creada en 1940 como parte de la Política de la Buena Vecindad impulsada por el gobierno de Franklin D. Roosevelt, a fin de fortalecer las relaciones interamericanas tras el inicio de la conflagración bélica. Fueron justamente los esposos

en la ciudad del Cusco, entablando vínculos con el fotógrafo Martín Chamblé y la colonia francesa en esta ciudad. Entrevista personal a Teo Allain, 17 de noviembre del 2025.

de Ménil, coleccionistas interesados en el arte popular latinoamericano, quienes le ofrecieron los recursos financieros para iniciar su viaje a los Andes peruanos.

En julio de 1942, Verger arribó al Perú luego de recorrer la antigua ruta del Río de la Plata, atravesando el norte argentino y el altiplano boliviano hasta la frontera que colinda con el departamento de Puno. Y, desde esta fecha, inició su registro de las fiestas religiosas andinas. El 16 de julio participó de la famosa festividad en honor de la Virgen del Carmen en Paucartambo. El 25 de julio se encuentra en el pueblo de Santiago, en los alrededores de la ciudad del Cusco. Hacia el 27 de julio ha retornado a la frontera peruano-boliviana, donde fotografió a los uros de Umamarca, cerca del puerto de Huayqui, sobre el lago Titicaca. Al día siguiente tomó vistas de la fiesta de San Rafael, en el pueblo de San Pedro de Tiahuanaco.⁵²

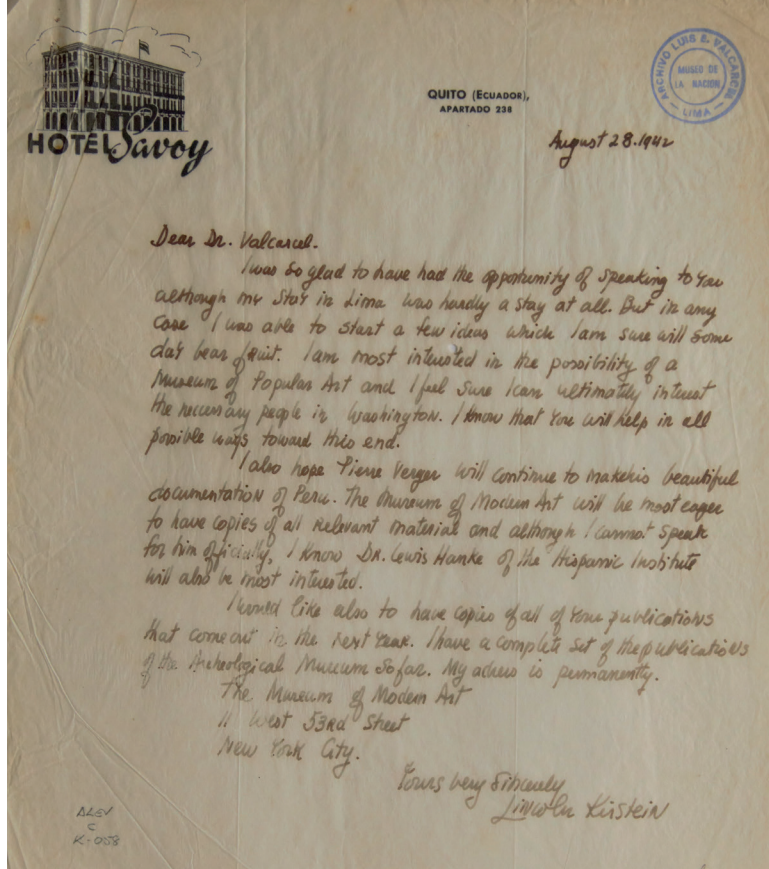
Para inicios de agosto de 1942, Verger ha llegado a Lima, en condiciones bastante austeras, “viviendo más de esperanzas que de pan” (Verger, 1982, p. 177). Haciendo uso de sus redes amicales, a los pocos días se entrevistó con Ernesto More, Luis E. Valcárcel, director del Museo Nacional, y Lincoln Kirstein, quien se encontraba de paso por la ciudad comisionado por la OAI. A todos ellos explicó su interés por realizar un amplio registro visual de la población andina.

Lo cierto es que el 18 de agosto de 1942, Ernesto More, entonces diputado por la provincia puneña de Huancané, presentó ante la Cámara al “reconocido etnólogo” Pierre Verger. Souty (2007) señala que Verger colaboró como laboratorista externo para el Musée d’Ethnographie du Trocadéro y, desde 1938, para el Musée de l’Homme, por lo que recibió un carnet de etnógrafo, credencial que mantuvo y usó para facilitar sus actividades de registro fotográfico. En su exposición, More indicó que Verger había sido anteriormente comisionado por el Museo de Louvre para constituir una colección fotográfica de la monumentalidad prehispánica, destacando además los importantes trabajos fotográficos hechos por el autor en México, así como otros registros de la “obra civilizadora” de los franceses en sus colonias.

More resalta la relación de Verger con Paul Rivet, destacado americanista francés, “a quien todos hemos conocido por su paso por Lima”, así como el espíritu democrático y la postura antifascista de Verger, quien, al igual que todos aquellos que “no comulgan las ideas de los nazis”, había tenido que salir de Francia (Anónimo, 19

52 “Carta de Pierre Verger a Lincoln Kirstein”. Lima, 23 de octubre de 1942. Museum of Modern Art de Nueva York. Lincoln Kirstein Correspondence and Notes, serie Verger, fóldeo I. E. (en adelante, LKCN-V).

Carta de Lincoln Kirstein a Luis E. Valcárcel, donde se refiere a los registros fotográficos que realiza Pierre Verger en el Perú. Quito, 28 de agosto de 1942. Cortesía del Centro y Archivo Luis E. Valcárcel.



de agosto de 1942, p. 2).⁵³ Señalando el caso mexicano, More expuso la necesidad de estudiar la diversidad etnográfica del país, identificando las prácticas que habrían de desaparecer producto de la modernización y la migración interna, “sin que nada de esto quede absolutamente registrado” (Anónimo, 19 de agosto de 1942, p. 2).

More aboga por que el Congreso apruebe la contratación de Verger para llevar a cabo un trabajo análogo al que hizo en México. El Ministerio de Educación Pública debía destinar los fondos para subvencionar este encargo. Si bien en sus memorias Verger señala que logró el contrato con el Ministerio a las pocas semanas de su arribo a Lima, lo cierto es que recién pudo iniciar su recorrido por el interior del país a finales de octubre de 1942.⁵⁴ El contrato votado por el Congreso señala que la finalidad de la comisión de Verger era constituir un “Archivo Etnográfico para el Museo Nacional”.⁵⁵

Para entonces, el proyecto de Verger había sido muy bien recibido. En una carta de Lincoln Kirstein dirigida a Luis E. Valcárcel, unos días después de la reunión de

53 En el resumen que ofreció el cronista de *El Comercio* de este debate parlamentario señala que Verger salió de Francia “por su amor a la democracia”.

54 “Carta de Pierre Verger a Lincoln Kirstein”. Lima, 23 de octubre de 1942. LKCN-V.

55 *Diario de los Debates de la Cámara de Diputados*. Lima, sesión del 4 de diciembre de 1942, pp. 61-62.

ambos en Lima, se comentan las expectativas que despertaba el trabajo fotográfico del francés, indicando extraoficialmente el interés de que esta “beautiful documentation of Peru” podría despertar en instituciones como el Museo de Arte Moderno de Nueva York o el Instituto Hispánico de la Universidad de Columbia.⁵⁶

Siguiendo la correspondencia entre Verger, Kirstein y Valcárcel es posible hacer una primera reconstrucción de la comisión del fotógrafo en el sur andino. En una carta de Verger dirigida a Kirstein, el 23 de octubre de 1942, le señala que estaba a punto de iniciar su recorrido por el país para “chiquetear” con su Rolleiflex.⁵⁷ Para noviembre de 1942, Verger ya se había instalado en el Cusco. Desde esta ciudad planificaría una serie de viajes y recorridos, tratando de empalmar sus visitas a los diferentes espacios y tiempos festivos, ferias y mercados cusqueños, además del altiplano peruano-boliviano.

En las cartas remitidas desde el Cusco no aparecen indicaciones que den cuenta de la remisión, adquisición o uso de reactivos para el revelado de las fotografías. Es seguro que el revelado de los negativos y la preparación de los contactos que entregó producto de esta comisión se realizaron cuando Verger retornó a Lima, en febrero de 1943, haciendo uso del pequeño laboratorio que el fotógrafo Abraham Guillén había instalado en uno de los ambientes del Museo Nacional (La Serna, 2022).

Tras comentar a Valcárcel su “mala suerte por la segunda vez con Puno”, a donde había deseado viajar para asistir a la festividad de la Virgen de la Candelaria, en marzo de 1943 regresó al Cusco. A inicios de abril hizo un viaje corto a Lima, retornando al Cusco por la ruta del ferrocarril de Arequipa, unas semanas después. En esta ocasión pudo fotografiar la procesión del Señor de los Temblores en Semana Santa (18-25 de abril). En su correspondencia con Valcárcel anota que pensaba permanecer allí hasta el 15 de mayo, para luego viajar al altiplano y regresar a la Ciudad Imperial para la celebración del Corpus Christi, fiesta que inventarió ampliamente.⁵⁸ También visitó la feria de Rosaspata y participó de las celebraciones rituales en la población de Ocongate, a mediados de junio. En la quincena de julio hizo una segunda visita a Paucartambo con motivo de la fiesta de la Virgen del Carmen.

56 “Carta de Lincoln Kirstein a Luis E. Valcárcel”. Quito, 28 de agosto de 1942. ALEV, Correspondencia, código K-058.

57 “Carta de Pierre Verger a Lincoln Kirstein”. Lima, 23 de octubre de 1942. LKCN-V.

58 “Carta de Pierre Verger a Luis E. Valcárcel”. Cusco, 20 de abril de 1943. ALEV, Correspondencia, código V-140.

Para finales de junio de 1943, se anota su presencia en Puno, donde elaboró una importante serie visual de la fiesta de San Pedro, en la localidad de Icho, incluyendo a las comparsas de diablos danzantes que se presentaban en esta ocasión. El mes siguiente (25 de julio) participó de la fiesta de Santiago, en Lampa, donde fotografió a los “interesantes” bailarines de Paratia.⁵⁹

Permaneció viajando por diversas localidades del sur andino hasta setiembre de ese año. En una última carta desde la Ciudad Imperial, el 31 de agosto de 1943, señala que esperaba retornar a Lima “con una buena cosecha de fotografías y de datos sobre Puno y Cusco”, entre el 15 y 20 de setiembre, luego de hacer un registro de la fiesta de la Virgen de Alta Gracia en Ayaviri (8 de setiembre).⁶⁰

Este primer contrato de Verger con el Museo Nacional terminó a inicios de 1944. La comisión incluyó el registro del mundo celebratorio, las ferias y el arte popular cusqueño y puneño. Tras un tiempo instalado en Lima sin mayores actividades, en los meses siguientes, Verger fue contratado para confeccionar series fotográficas a pedido de dos empresas vinculadas a los intereses norteamericanos en el país, la Rubber Development Corporation (RDC), en varios puntos del territorio amazónico, y la Cerro de Pasco Cooper Corporation, en la sierra central.

Sobre el trabajo de Verger en la Amazonía peruana, se conoce la existencia de un informe que fue elevado a la sede central de la RDC, en Washington D. C., que incluye 180 fotografías de su autoría.⁶¹ Además, tenemos las fotografías que Verger mantuvo consigo y hoy son parte de su legado en la Fundación Pierre Verger, así como otras que fueron publicadas en la prensa ilustrada limeña. Las fotografías describen los campos de cultivo de caucho e incluyen aerofotografías de los ríos y el bosque amazónico, además de vistas de la ciudad de Iquitos.

En uno de estos viajes a la selva, Verger enfermó de malaria, lo que le significó un periodo de varias semanas de reposo en Lima. En sus recorridos por las regiones mineras, sufrió de “soroche” o mal de altura (Le Boulter, 2002). De esta forma, si bien estas comisiones a los minerales de la cordillera y el bosque amazónico fueron exigentes y le

59 “Carta de Pierre Verger a Luis E. Valcárcel”. Cusco, 13 de julio de 1943. ALEV, Correspondencia, código V-146.

60 “Carta de Pierre Verger a Luis E. Valcárcel”. Cusco, 31 de agosto de 1943. ALEV, Correspondencia, código V-148.

61 “Photographic of Rubber Corporation”. Fotografías de Pierre Verger. Lima, 1944. National Archives at College Park.

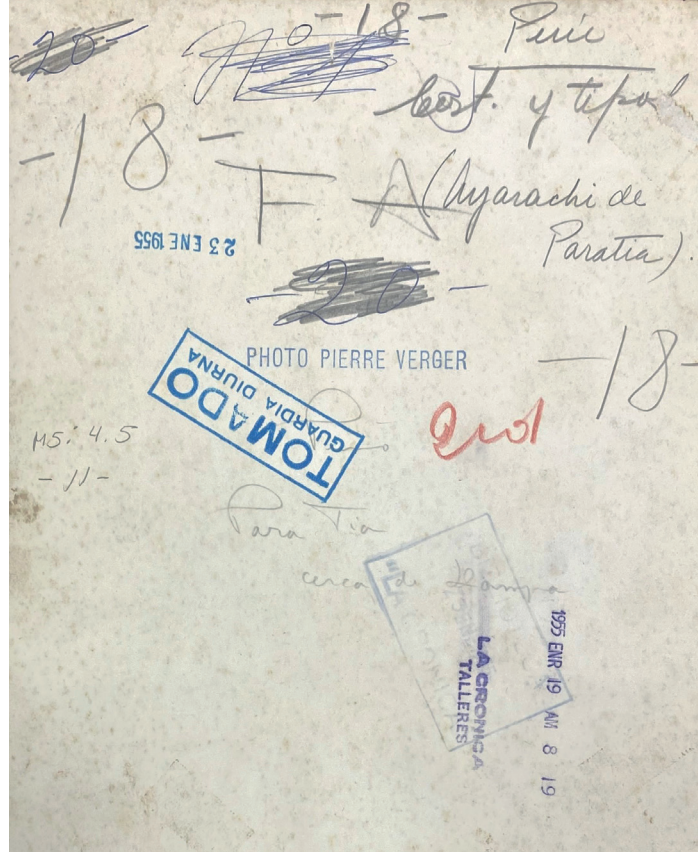
afectaron la salud, los ingresos generados le permitieron cubrir los costos de traslado a Brasil, a inicios de 1946.

Según señala en sus memorias, gracias a los ingresos que obtuvo por el trabajo para RDC pudo realizar un prolongado viaje por el norte del país, región que entonces le era desconocida (Verger, 1982, p. 179). Le Boulér (2002) sitúa este recorrido entre finales de 1944 y 1945. En los archivos de los museos nacionales y la Fundación Pierre Verger se ubican clichés de carácter etnográfico tomados en los departamentos norteños de La Libertad, Lambayeque, Piura y Cajamarca.

Las cartas remitidas por el fotógrafo a Valcárcel y Kirstein se centran en describir su labor en Cusco y Puno. Su estancia en el sur andino terminó en setiembre de 1943, cuando regresó a Lima y probablemente dedicó las semanas siguientes a preparar un informe con las fotografías y las fichas etnográficas que debían servir para componer el calendario festivo. Verger señala que su contrato con el museo se rompió luego de dieciocho meses, a inicios de 1944, por discrepancias entre Valcárcel y el ministro de Educación Pública (Le Boulér, 2022). Antes de abandonar el Perú, en febrero de 1946, dejó una carta poder a la Casa Teodoro Hart —con la que había mantenido vínculos financieros desde 1942—, a fin de cobrar la deuda pendiente del Museo Nacional de Historia por el concepto de doscientas fotografías que entregó para el “archivo del Instituto Etnológico”.⁶² Posiblemente, estas fotografías corresponden al registro que realizó en el norte del país.

Además de su tarea de registro visual del mundo festivo, las ferias y el arte popular cusqueño y puneño, Verger se comprometió a componer una base de datos para el Museo Nacional que serviría para la elaboración de un calendario festivo de los Andes peruanos. Este índice debía incluir las celebraciones identificadas en todas las regiones recorridas por el fotógrafo, incluyendo las prácticas rituales, expresiones musicales y dancísticas más destacadas. En su tiempo de estancia en Lima, mantuvo relación con varios funcionarios interesados en el estudio de la “cultura viva” de los Andes, como los pintores del Instituto de Arte Peruano —José Sabogal, Julia Codesido, Alicia Bustamante y Camilo Blas—, el fotógrafo Abraham Guillén y el escritor José María Arguedas.

62 Samanamud, R. *Testimonio de escritura del mandato otorgado por el señor Pierre E. L. Verger a favor de la Casa T. Hart S. A.* Lima, 20 de febrero de 1946. Antiguo fondo del MNCP. Archivo Central del Ministerio de Cultura, sin catalogación.



Fotografía impresa de un danzante ayarachi de Paratía (Lampa, Puno), de autoría de Pierre Verger (c. 1942-1943). Al reverso de la imagen se incluye las anotaciones que hacen referencia a la publicación en la prensa limeña del grabado elaborado en base a la fotografía, en la década de 1950. Colección Ernesto More Barrionuevo, Pontificia Universidad Católica del Perú.

En una misiva dirigida a Kirstein, en diciembre de 1942, se anota: “no desespere poder algún día enviar posibles documentos sobre los bailes en fiestas indias”.⁶³ Retoma el tema en otra misiva de febrero de 1943: “copio a continuación algunos nombres de bailes que pude realizar durante estos primeros meses”, donde expresa su asombro por la riqueza folklórica del país: “todas las tradiciones populares del Perú son de una riqueza extraordinaria y hay un trabajo furioso que hacer para conseguir documentos”.⁶⁴ Más adelante, en marzo de 1943, le adelanta a Valcárcel que esperaba llegar a Lima con “unas 800 fichas para el Calendario del Museo”.⁶⁵

Por estos años, varios gestores y académicos andinistas, como los funcionarios del Museo Nacional (Valcárcel) y los agentes de la diplomacia cultural norteamericana (Kirstein), expresaron su interés por componer un catálogo descriptivo de las danzas andinas, especialmente indígenas. Desde el Cusco, Víctor Navarro del Águila llevó adelante una iniciativa de este tipo referida al folklore regional, cuyos resultados fueron publicados parcialmente en 1944.

“¡Oh, Kirstein, sabes lo indefenso que estoy!”⁶⁶

Al depender de los fondos que eran transferidos por el Museo Nacional en Lima, Verger tuvo que enfrentar las mismas dificultades financieras que entorpecieron la actividad de los funcionarios que eran comisionados al interior del país, como la tardanza en las remisiones de sus pagos por parte de la tesorería o la carencia de equipos y materiales. La correspondencia de Verger retoma, de forma constante, el asunto financiero, con pagos que llevaban meses de retraso, lo que afectaba significativamente su programa de trabajo.⁶⁷ En su momento, Verger le expone a Valcárcel la vergüenza que le producía estar refiriéndose siempre a la cuestión económica.⁶⁸ Y, en algún caso, comenta que solo pudo disponer del dinero para realizar un viaje gracias a “la plata pedida a amigos” en el Cusco.⁶⁹ En su misiva del 31 de marzo de 1943, le dice a Valcárcel:

63 “Carta de Pierre Verger a Lincoln Kirstein”. Cusco, 16 de diciembre de 1942. LKCN-V.

64 “Carta de P. Verger a Lincoln Kirstein”. Lima, 12 de febrero de 1943. LKCN-V. Esta comunicación lleva anexa una lista de nombres de “dances des indiens du Pérou dans les fiestas (très incomplète encore)”.

65 “Carta de Pierre Verger a Luis E. Valcárcel”. Cusco, 31 de marzo de 1943. ALEV, Correspondencia, código V-139.

66 “Carta de Pierre Verger a Lincoln Kirstein”. Lima, 12 de febrero de 1943. LKCN-V.

67 “Carta de Pierre Verger a Luis E. Valcárcel”. Cusco, 11 de diciembre de 1942. ALEV, Correspondencia, código V-137.

68 “Carta de Pierre Verger a Luis E. Valcárcel”. Cusco, 19 de mayo de 1943. ALEV, Correspondencia, código V-142.

69 “Carta de Pierre Verger a Luis E. Valcárcel”. Cusco, 13 de julio de 1943. ALEV, Correspondencia, código V-146.

Estoy al punto de regresar a Lima, pero tengo una desagradable deficiencia con mis recursos financieros que me impide realizar mi viaje de regreso – Espero que el tesorero no tardar[á] demasiado en remediar a este estado de cosas pagándome el mes de [d]iciembre que no he recibido todavía.⁷⁰

En cierta ocasión, le dice explícitamente que el retraso en la transferencia de dinero le impide realizar la tarea de registro en una región poco explorada, perdiendo la oportunidad, “la única tal vez”, de realizar el registro de una comunidad indígena:

Estoy inmovilizado otra vez en mi trabajo por falta de recursos, muy inoportunamente porque tengo en estos días una buena ocasión [...] para ir a la región de los indios keros acompañando al señor Luis Yábar de Paucartambo que tiene finca [e] intereses en esta región tan difícil de recorrer.⁷¹

Además de la deficiencia en las transferencias de dinero, hubo otra dificultad que superar. El acceso a los insumos, especialmente de los rollos fotográficos. El inicio de la guerra mundial generó que la empresa norteamericana Kodak empezara a restringir sus remisiones de productos al mercado peruano, lo que hacía que fuera muy complicado adquirir rollos en los comercios locales y la escasez daba lugar a una especulación usuraria. Ante esta dificultad, Verger hizo reiterados pedidos a Abraham Guillén⁷², fotógrafo del Museo Nacional, y al norteamericano Lincoln Kirstein para poder suplir estas carencias. En una carta dirigida a Kirstein, en octubre de 1942, le comenta que es imposible encontrar insumos Kodak; y, los que hay, “se venden a precio de oro”, por lo que le ruega se remita algunos materiales directamente de los Estados Unidos.⁷³ En otra comunicación, de diciembre de 1942, le dice: “S.O.S. (Save Our Photographers) [...] Es imposible encontrar películas en el Perú por el momento. No más en Lima que en provincia. Me he quedado sin suministros”⁷⁴.

Gracias a sus contactos en la Argentina, buscó igualmente hacerse de equipos e insumos, adquiriéndolos en el país austral. Aquí también se le presentaron dificultades, esta vez en los trámites aduaneros. Para mayo de 1943, Verger escribe a Valcárcel, a quien le solicita su ayuda para poder retirar tres paquetes que habían llegado al

70 “Carta de Pierre Verger a Luis E. Valcárcel”. Cusco 31 de marzo de 1943. ALEV, Correspondencia, código V-139.

71 “Carta de Pierre Verger a Luis E. Valcárcel”. Cusco 11 de mayo de 1943. ALEV, Correspondencia, código V-141.

72 “Le agradecería también recordar al amigo Guillén que estoy siempre hambriento de rollos de películas y de papel fotográfico”. “Carta de Pierre Verger a Luis E. Valcárcel”. Cusco, 20 de abril de 1943. ALEV, Correspondencia, código V-140.

73 “Carta de Pierre Verger a Lincoln Kirstein”. Lima, 23 de octubre de 1942. LKCN-V.

74 “Carta de Pierre Verger a Lincoln Kirstein”. Cusco, 6 de diciembre de 1942. LKCN-V.

Callao desde Buenos Aires, pidiéndole su intervención para conseguir la reducción de los costos de importación o, de ser posible, la entrada gratuita de estos bultos, dado que el material estaba “destinado a un trabajo oficial”⁷⁵. Finalmente, en junio de este año, Verger informaba a Valcárcel que se había podido liberar el material fotográfico, agradeciéndole también por todas las gestiones realizadas en este caso.⁷⁶

Fotografía, antifascismo y buena vecindad

Siguiendo la correspondencia de Verger con Valcárcel y Kirstein podemos reconstruir las condiciones en las que realizó su labor de registro. Su modo de trabajo, al menos en su comisión para el Museo Nacional, nos muestra que eligió al Cusco como centro de operaciones (y, en 1943, pasó a la ciudad de Puno por algún tiempo). En consideración del calendario festivo andino, se desplazaba a los pueblos previamente seleccionados y atendía las recomendaciones de sus contactos.

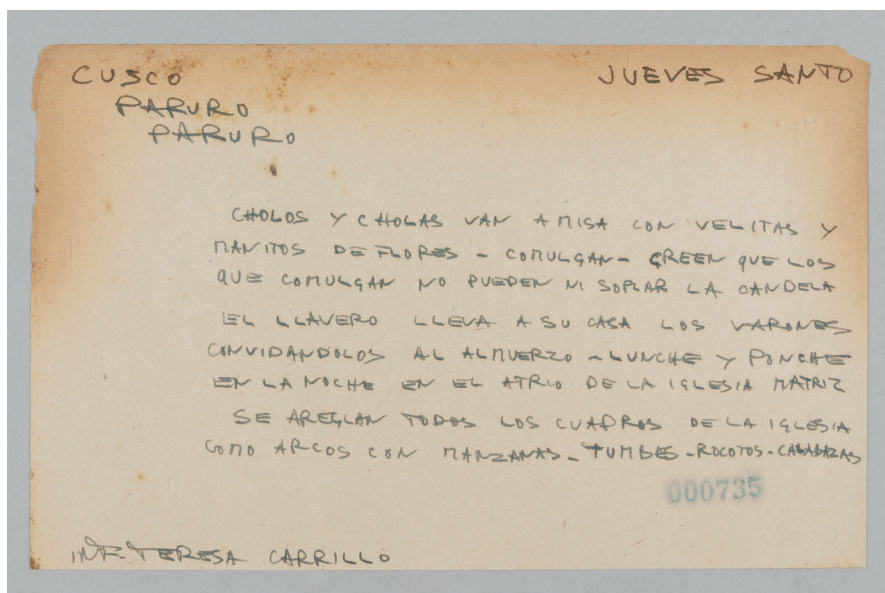
Las cartas evidencian la compleja red de contactos que el fotógrafo francés estableció en Lima, Cusco y Puno. El padrinazgo de Luis E. Valcárcel y su estadía en la Ciudad Imperial, entre octubre de 1942 y setiembre de 1943, le permitió establecer relaciones estrechas con intelectuales, políticos y académicos, así también con miembros de la clase propietaria local. Son estos contactos los que le permitieron identificar a los informantes, quienes, a través de testimonios o el acceso a documentación y material bibliográfico, le ayudaron a construir una base de datos de las fiestas y espacios rituales andinos. Asimismo, esta red de colaboradores le facilitó el desplazamiento por el interior de los departamentos de Cusco y Puno y le ayudó a decidir qué localidades debía elegir para visitar, siguiendo el calendario festivo andino y correspondiendo a su interés por la “autenticidad” de las prácticas religiosas y rituales indígenas.

Es seguro que Verger llegó al Cusco con cartas de recomendación ofrecidas por Valcárcel y dirigidas a miembros de los círculos letrados y profesores de la universidad. Tanto en la correspondencia como en las fichas etnográficas podemos identificar los nombres de actores representativos del quehacer cultural local, como los arqueólogos Luis Pardo y Luis Llanos, el folklorista Víctor Navarro del Águila, el poeta Luis Nieto Miranda, los escritores Julio G. Gutiérrez y Roberto Latorre, el catedrático Rafael Aguilar y el abogado Víctor M. Guillén, varios de ellos amigos de Valcárcel y socios del

75 “Carta de Pierre Verger a Luis E. Valcárcel”. Cusco, 11 de mayo de 1943. ALEV, Correspondencia, código V-141. También escribió a Ernesto More, solicitando su intervención en este asunto.

76 “Carta de Pierre Verger a Luis E. Valcárcel”. Puno, 11 de junio de 1943. ALEV, Correspondencia, código V-145.

Fichero etnográfico elaborado por Pierre Verger para el Museo Nacional, c. 1942-1943. En ampliación, la ficha descriptiva de la fiesta del Jueves Santo celebrado en Paruro (Cusco), donde se anota como informante a Teresa Carrillo. Archivo documental del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Fotografía de Angel Francisco Valle.



Instituto Americano de Arte de esta ciudad.⁷⁷ En la documentación también se anota sus encuentros con el arqueólogo John Rowe, que en estos años dictaba cátedra en la Universidad del Cusco; con el antropólogo Harry Tschopik, quien llegó al Cusco en agosto de 1943; y existen referencias a sus intercambios epistolares con el antropólogo americanista Alfred Métraux.

De otro lado, es imposible desligar las tareas de registro de Verger en el Perú del contexto político, económico y cultural que marcó a América Latina en la década de 1940, como el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial y, sobre todo, el posicionamiento del Perú dentro de la órbita de apoyo a los intereses de las democracias

77 "Carta de Pierre Verger a Luis E. Valcárcel". Cusco, 20 de abril de 1943. ALEV, Correspondencia, código V-140.

occidentales. Es en esta época que, como parte de la Política de la Buena Vecindad, las instituciones culturales nacionales (museos, universidades y bibliotecas) y los intelectuales peruanos se vieron beneficiados de los ingentes recursos financieros y académicos ofrecidos por la diplomacia cultural norteamericana.

En el Perú, Verger entabló relaciones con el importante promotor cultural y filántropo Lincoln Kirstein, quien estuvo en Lima, en agosto de 1942; y, al igual que el coordinador de la OAI, Nelson Rockefeller, se vinculó a los círculos indigenistas en la capital del país. Kirstein mantuvo correspondencia con Verger hasta finales de 1943 y, a través de sus intercambios, se evidencia las gestiones que realizó a su favor, asegurándole subvenciones, adquiriendo materiales fotográficos, acercándolo a los funcionarios de la embajada norteamericana en Lima y sirviendo de intermediario entre el fotógrafo y otros gestores norteamericanos, como Daniel C. Rich, director de la Sección de Bellas Artes del Instituto de Arte de Chicago⁷⁸, además de abogar a su favor con el director del Museo Nacional.

Asimismo, en 1942 y 1943, el ambiente cultural cusqueño se vio removido por la presencia de intelectuales vinculados al progresismo latinoamericano, situación propiciada por las alianzas antifascistas que permitieron el acercamiento del gobierno de Manuel Prado a sectores de la izquierda peruana y tuvieron su correlato en los círculos letrados de la Ciudad Imperial, donde muchos de sus miembros —en la universidad, el Instituto Americano de Arte y la prensa local— simpatizaban con el comunismo. Destacan, en este sentido, el activista internacionalista Esteban Pavlevich, quien entonces ocupaba la dirección de la Oficina de Informaciones y Propaganda, el poeta Pablo Neruda⁷⁹ y Vicente Lombardo Toledano, alto dirigente del obrerismo latinoamericano.

Todavía quedan varias interrogantes por resolver acerca de la producción fotográfica de Verger para las instituciones culturales nacionales. Por ejemplo, la razón por la cual los funcionarios peruanos no publicaron una edición impresa con las imágenes que Verger había realizado en su contrato para el Museo Nacional.⁸⁰ Si bien algunos

78 “Carta de Lincoln Kirstein a Pierre Verger”. 27 de abril de 1943. LKCN-V.

79 Tras esta visita, Neruda escribió “Alturas de Machu Picchu”. La temprana traducción francesa de un fragmento de este famoso poema, publicada en la revista *Confluences*, en 1946, fue acompañada de dos fotografías de Verger (Le Boulter, 2002).

80 No está claramente identificado el área de trabajo establecido en los contratos entre el Museo Nacional y Verger. Las fotografías y fichas etnográficas permiten reconocer un recorrido amplio por el interior del país que incluyó los departamentos de Cusco, Arequipa, Puno, Abancay, Ayacucho, Lima, Junín, Cajamarca, La Libertad, Lambayeque y Piura.

de estos clichés sueltos fueron incorporados a publicaciones ilustradas, las agencias públicas vinculadas a la gestión del patrimonio y el estudio de la cultura andina no se decidieron por una edición integral del corpus fotográfico⁸¹. Cientos de negativos y contactos pasaron al archivo del nuevo Museo Nacional de la Cultura Peruana. Y, con el tiempo, este corpus terminó mezclándose con la producción fotográfica de Abraham Guillén, especialista del museo (La Serna, 2022).

Reconstruir la circulación y consumo de las imágenes de Verger en el Perú es, también, una tarea compleja. Sabemos que el francés participó —junto con otros reconocidos fotógrafos como Rómulo Sessarego, Guillermo Garland y Walter Runcie— en una muestra fotográfica sobre el paisaje, organizada en el Museo de Arte Italiano, en 1945 (Anónimo, setiembre de 1945). En la investigación hemos identificado sus clichés con motivos andinos e incaicos en la prensa cultural ilustrada limeña, como *Turismo*, *Folklore* y *Fanal*; y otros con motivos amazónicos en *The Andean Air Mail* (*Peruvian Times*). En estos mismos años, algunas de sus fotografías se incluyeron en publicaciones oficiales, como *Perú en cifras: 1944-1945*, y en la revista *Peruanidad*, editada por la Oficina de Propaganda e Informaciones.

Conclusión

En 1945, Verger logró, a partir de sus vínculos con el mundo editorial argentino, la publicación de *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*. El libro lleva un extenso prólogo de Luis E. Valcárcel, escrito a pedido de los impresores, quienes reconocían su “gran autoridad [...] en la materia”.⁸² Esta publicación tuvo un importante impacto en los círculos letrados, intelectuales y artísticos del país. En palabras del pintor Fernando de Szyszlo: “los de mi generación recibimos alborozados el libro de fotografías del francés Pierre Verger”; libro pionero que, por vez primera, “recolectaba fotográficamente todo el tesoro de las danzas peruanas. Ello significó una información valiosísima” (De Szyszlo, 2013, p. 460).

Cinco años después, en 1950, salió a la luz *Indians from Peru* (en francés, *Indiens pas morts*); y en 1954 se editó la obra colectiva de los fotógrafos Pierre Verger,

81 Tempranamente, una fotografía etnográfica de Verger fue utilizada, junto con una arqueológica de Abraham Guillén, para construir una composición visual de continuidad entre el “Indio peruano antiguo” y el “Indio peruano moderno”, en el libro *Historia de la cultura antigua del Perú*, de Luis E. Valcárcel (1943).

82 “Carta de Antoni López a Luis E. Valcárcel”. Buenos Aires, 14 de agosto de 1944. ALEV, Correspondencia, código E-123.

Werner Bischof y Robert Frank, referida a la población indígena de los Andes contemporáneos.⁸³ Fuera de estas publicaciones ilustradas, Verger dejó inconclusos otros proyectos editoriales. Así, en 1943 comentaba a Valcárcel su intención de publicar “algo sobre las fiestas del Altiplano”.⁸⁴ En junio de 1946, desde Brasil comentaba al amauta sobre la posibilidad de imprimir un libro referido a las ferias y mercados.⁸⁵ Por su parte, Le Bouler (2002) señala que, probablemente, Verger reservó sus fotos de la arquitectura incaica para un álbum con la Editorial Hartmann, iniciativa que no llegó a realizarse.

El buen recibimiento que obtuvo Verger en el Perú y el éxito de su actividad de registro visual etnográfico responde a varios factores. En principio, refleja la vitalidad de las redes intelectuales peruano-francesas y la cercanía del fotógrafo a miembros de la diáspora peruana en París —destaca su relación con los hermanos More Barrionuevo—. Por otro lado, expresa el prestigio de los académicos franceses (Paul Rivet y Alfred Métraux) en el Perú. Prestigio que legitimó la actividad de Verger en el país. También se resalta la existencia de una muy activa comunidad intelectual y académica en Lima y el Cusco, que acogió con buen ánimo su proyecto de inventario visual del mundo andino. Por último, expresa la influencia que los representantes de la diplomacia cultural norteamericana tuvieron sobre las políticas referidas a la gestión del patrimonio y el estudio de la “cultura viva” de nuestro país.

83 Este álbum fotográfico se reeditó en español, con el título *Alto Perú. El gran imperio de los incas* (1959).

84 “Carta de Pierre Verger a Luis E. Valcárcel”. Cusco, 13 de julio de 1943. ALEV, Correspondencia, código V-146.

85 “Carta de Pierre Verger a Luis E. Valcárcel”. ALEV, Correspondencia, código V-149. Finalmente, la editora Suzette Hamill decidió que la publicación, titulada *Indians of Peru* (1950), tendría una visión más general del Perú y seleccionó “28 fotos del surtido álbum etnográfico y 72 otras de arquitectura-arqueología-fiestas-agricultura”. “Carta de Pierre Verger a Luis E. Valcárcel”. Bahía, 3 de marzo de 1947. ALEV, Correspondencia, código V-151.



Mujer arreando llamas en los Andes peruanos.
Fotografía de Werner Bischof, 1954. Colección
Percy Reinoso (París).

Pierre Verger: representación visual y cultura viva de los Andes

Vera Tyuleneva

Pontificia Universidad Católica del Perú

El presente artículo gira en torno a un conjunto de imágenes creadas por el fotógrafo y etnógrafo francés Pierre Verger en los Andes peruanos y bolivianos, y en el valor de este corpus visual como medio artístico expresivo y método de registro y documentación de las prácticas culturales. Se plantea explorar tanto las cualidades estéticas y formales de las fotografías como su relación con la materia retratada. Esta problemática se entrelaza con la reflexión sobre la naturaleza y la misión de la antropología visual, disciplina que estaba en pleno desarrollo en los años en que Verger recorrió el Perú (1942-1946).

El material seleccionado para la exposición y el presente libro —perteneciente, en su gran mayoría, a los fondos del Museo Nacional de la Cultura Peruana—, se coloca aquí en el contexto de otras imágenes tomadas por Verger en el mismo periodo que aparecieron en publicaciones ilustradas editadas fuera del Perú, además de aquellas que se acopian en la Fundación Pierre Verger, en Salvador de Bahía (Brasil).

La colección fotográfica en la que se centra este libro es un registro etnográfico visual realizado por Verger entre 1942 y 1945, aproximadamente, por encargo del Museo Nacional, liderado por Luis E. Valcárcel. Al inicio, su tarea consistió en documentar las fiestas tradicionales del sur del Perú; en concreto, de las regiones de Cusco y Puno. Posteriormente, su misión se extendió a otras regiones en la sierra central y la costa norte del país. La actividad fotográfica de Verger en el Perú se dio después de su activo y prolífico trabajo en México y Guatemala a partir de 1937 y un primer viaje a los Andes en 1939.

Como hace notar Jérôme Souty en un artículo de este libro, la colaboración del fotógrafo francés con el Estado peruano en el proyecto de registro de las fiestas marcó un punto de inflexión en su trayectoria, ya bastante reconocida para aquel momento. Fue el punto a partir del cual Verger empezó a apartarse de la vivencia fotográfica cotidiana y espontánea de sus experiencias viajeras en favor de un registro etnográfico sistemático y focalizado. Fue también la etapa en la que se fue cristalizando su interés hacia la religiosidad sincrética latinoamericana, que luego afloraría a plenitud en sus estudios de los cultos afrobrasileños.

Puesto que Verger trabajó en el Perú bajo contrato, antes de salir del país entregó a las instituciones peruanas varios cientos de imágenes fotográficas en formato de negativos en soporte flexible, acompañadas de un borrador de catálogo-calendario festivo del sur andino (La Serna, 2022). Esos negativos eran solo una parte de su producción de aquellos años, probablemente seleccionada con cuidado para cumplir la misión estipulada por el encargo. El resto del material fue llevado por el fotógrafo a Brasil, donde hoy forma parte de la fototeca de la Fundación Pierre Verger.

La imagen etnográfica y la antropología visual: algunos antecedentes en el ámbito cusqueño

El trabajo de Verger en el Perú se desarrolló en los años cuando en el mundo germinaba y crecía velozmente lo que hoy llamamos la antropología visual. Por cierto, en 1942, el mismo año en que el fotógrafo francés comenzaba su colaboración con el Museo Nacional, en Nueva York salía de imprenta el emblemático libro *El carácter balinés*, nacido de un proyecto conjunto de los renombrados antropólogos Margaret Mead y Gregory Bateson sobre la población de la isla de Bali. Si bien el uso de la fotografía en estudios etnográficos se remonta al siglo XIX, esta nueva propuesta hizo que las imágenes trascendieran su habitual función de meras ilustraciones y tomaran protagonismo. Mead y Bateson crearon un lenguaje peculiar a partir de secuencias fotográficas que complementaban la narrativa verbal y permitían comunicar los aspectos de la cultura nativa que escapaban del poder de la palabra escrita.

El término “antropología visual” se aplica, con mayor frecuencia, al campo audiovisual; es decir, al cine y vídeo relacionados con el registro etnográfico e investigación antropológica de campo. En un sentido más amplio, corresponde a todo material visual que forma parte de la narrativa antropológica, incluidos el dibujo, la fotografía y cualquier otro registro gráfico relevante, y en algunos casos incorpora también las

“Un grupo de indios”.
Grabado tomado del *Atlas geográfico del Perú*, de Mariano Felipe Paz Soldán (1865), basado en una fotografía de Émile Garreaud.



prácticas expositivas de colecciones etnográficas. En su versión expandida, este concepto absorbe todas las formas y modalidades de lo visual en la antropología, lo cual extiende su campo casi *ad infinitum* (Banks y Ruby, 2011; Chio, 2023; Omrani, 2023).

Para la fecha de la llegada de Verger al Cusco, la fotografía de corte etnográfico no era novedad en la Ciudad Imperial. Entre las primeras imágenes de esta naturaleza están las fotografías tomadas en la región en 1862 por el maestro francés Emile Garreaud, pionero de la técnica de colodión húmedo en el Perú. Durante sus viajes por el país hizo algunas tomas de indígenas cusqueños. Tres de ellas fueron convertidas en grabados en Francia, y en 1865 estos fueron incluidos en el célebre *Atlas geográfico del Perú*, de Mariano Felipe Paz Soldán. Los tres figuran bajo los números de láminas XXXV, XXXV-bis y XXXV-ter, con la siguiente anotación:

Dichas tres láminas son tomadas de unas muy buenas fotografías que M. Garreaud sacó durante su viaje al interior del Perú. Estas estampas darán de los indígenas mejor idea que cualquiera descripción o dibujo, o mejor dicho de caricaturas que se han hecho hasta ahora. Se distingue en su cara esa mezcla de tristeza y desconfianza que constituye el fondo de su carácter, como que han sido durante largos años *víctimas de la rapacidad y trapacería de cuantos no les pertenecen en raza* (Geog. del Perú, p. 30). Las recomendamos a los etnógrafos. (Paz Soldán, 1865, p. 65; grafía modernizada, las cursivas en el texto original)

El comentario de Paz Soldán refleja el recurrente estereotipo republicano sobre el temperamento melancólico del indígena, fruto de siglos de opresión y condiciones de vida

infrahumanas (Majluf, 2022). Esta tesis está desarrollada con mayor detalle e ímpetu en el volumen *Geografía del Perú*, de Mateo Paz Soldán, impreso en 1862, mencionado en el párrafo citado entre paréntesis.

Las láminas de Paz Soldán no son fotografías como tales, sino grabados basados en ellas. Una de las fotos originales de Garreaud que les sirvió de prototipo puede ser vista en el artículo “Fotografías cusqueñas atravesando el indigenismo”, de Paula Trevisan y Luis Massa (2009). Comparando la foto con el respectivo grabado, es fácil notar que la intención del grabador era crear la mejor imitación posible del original, acercando su efecto al de la fotografía. En su esmero por lograr un hiperrealismo fotográfico perfecto, el artista volvió la imagen más nítida, dotando de un mayor relieve las texturas y agregando, incluso, algunos retoques creativos a los detalles borrosos. El grabado resultante salió más fotográfico que la fotografía misma.

En el texto de Paz Soldán llama la atención la referencia despectiva a unas “caricaturas que se han hecho hasta ahora” de los indígenas del Perú. No sería raro si este dardo apuntara hacia otro francés, quien dos décadas antes, en los años de 1840, había recorrido algunas regiones del Perú, incluido el Cusco. Se trata de Laurent Saint-Cricq, conocido bajo su seudónimo de Paul Marcoy (2001). Siendo artista autodidacta, Marcoy trajo de sus viajes una considerable cantidad de dibujos y acuarelas. Estas imágenes fueron luego adaptadas por el famoso artista gráfico francés Édouard Riou, discípulo de Gustave Doré; y, convertidas en grabados, empezaron a salir a la luz en París, acompañando los relatos de Marcoy y ganando gran popularidad.

A diferencia de varios otros viajeros decimonónicos, como Ephraim George Squier o Charles Wiener, quienes prestaban más atención a los monumentos incas, Marcoy tenía una pasión manifiesta por bocetos de la vida cotidiana y temas que pueden ser calificados como etnográficos. Las ilustraciones de sus relatos constituyen un corpus importante de material gráfico, pero la fidelidad documental definitivamente no fue su lado fuerte, tampoco su prioridad expresa. En efecto, llevan una clara impronta caricaturesca al límite de una franca burla que debe haber causado la molestia de Paz Soldán.

Esta colisión de puntos de vista sobre la visualidad etnográfica marca el choque entre la tradición pictórica y gráfica de matices románticos, libre y llena de licencias, llamada en primer lugar a impresionar y entretener al observador, con el minucioso y “veraz” reporte científico, hecho posible por la técnica fotográfica.



Types quechuas (Arequipa).

“Tipos quechuas (Arequipa)”. Grabado basado en un dibujo de J. Cauchard y Édouard Riou, publicado por primera vez como parte del relato de viajes de Paul Marcoy en la revista *Le Tour du Monde* (1862).

Durante las décadas de 1920 a 1960, los años que circundan la estadía de Verger en el Perú, en Cusco florecía una rica tradición fotográfica propia. La cultura indígena y mestiza de la ciudad y del campo era, desde el principio, su parte orgánica. Se hacían tomas de fiestas, mercados, chicherías, familias multitudinarias y personajes aislados, de labores agrícolas y pastoriles, de plazas y calles en ciudades y pueblos, de comunidades y viviendas. Al contexto cusqueño le es ajena, con algunas excepciones, la imagen del “fotógrafo-explorador” que abandona valientemente su cómodo estudio en medio de una gran ciudad moderna para adentrarse en unos parajes lejanos, ignotos y hostiles.

La monumental figura de Martín Chambi, que durante mucho tiempo se veía como un imponente pilar solitario, hoy se presenta rodeada de otros nombres. En un sentido amplio, todo el legado fotográfico cusqueño de esos años puede ser analizado en el contexto de la antropología visual. Si limitamos el campo temático al registro de las poblaciones indígenas y mestizas y a las prácticas tradicionales, se puede nombrar, entre muchos otros, a Miguel Chani, César Meza, los hermanos Cabrera, David Salas, Horacio

Ochoa y Eulogio Nishiyama. Un lugar especial en esta lista ocupa Abraham Guillén, cusqueño de origen, quien al igual que Verger trabajó por encargo del Museo Nacional en diferentes regiones del Perú haciendo registros de la cultura viva (La Serna, 2022).

Desde la década de 1950 comienza una actividad cinematográfica, en cuya vanguardia están Eulogio Nishiyama, Manuel Chambi y Luis Figueroa. La mayoría de sus producciones pueden, sin reparos, ser consideradas obras de antropología visual. La famosa película *Kukuli* (1961), sin ser un documental etnográfico en un sentido estricto contiene muchas tomas documentales de la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo y de la vida en las zonas rurales aledañas.

El inicio de la década de 1950 está marcado por un hito importante, pero poco conocido: el que parece ser el primer registro fílmico documental del Cusco hecho a color. Lo hizo en 1950 el acaudalado viajero estadounidense Watson Kintner, vinculado con la Universidad de Pennsylvania, cuyo museo heredó su importante colección (Kintner, 1933-1969). De los nueve carretes de películas de 16 mm, tres y medio (del 2 al 5) corresponden a Cusco, San Sebastián, Ollantaytambo, Pisac y Machupicchu, sumando más de una hora de material fílmico, hoy puesto al libre acceso. En sus experimentos audiovisuales, Kintner era conocido por desviarse de las preestablecidas rutas turísticas y curiosear en la vida diaria de la gente local.

Si tenemos en mente este amplio panorama, del cual tan solo se puede bocetear aquí algunos fragmentos, se hace claro que el proyecto realizado por Pierre Verger forma parte de un complejo y multiforme proceso de construcción de la representación visual del universo andino. La serie de imágenes creada por él se inserta en ese contexto como un aportepreciado y significativo.

Los Andes para el mundo: las fotos de Verger en publicaciones

El libro que probablemente mejor refleja la tarea encomendada a Verger por Valcárcel es el volumen impreso en Buenos Aires, en 1945: *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*. Contiene más de un centenar de ilustraciones de su autoría exclusiva, y está organizado como un recorrido fotográfico por las festividades religiosas entre la parte noroccidental de Bolivia, pasando por las regiones de Puno y Cusco, saltando luego a Huancavelica y Huancayo y terminando en Otavalo, Ecuador —esta última parte quizás corresponde al primer viaje de Verger a Sudamérica, en 1939—. Tal como reza su

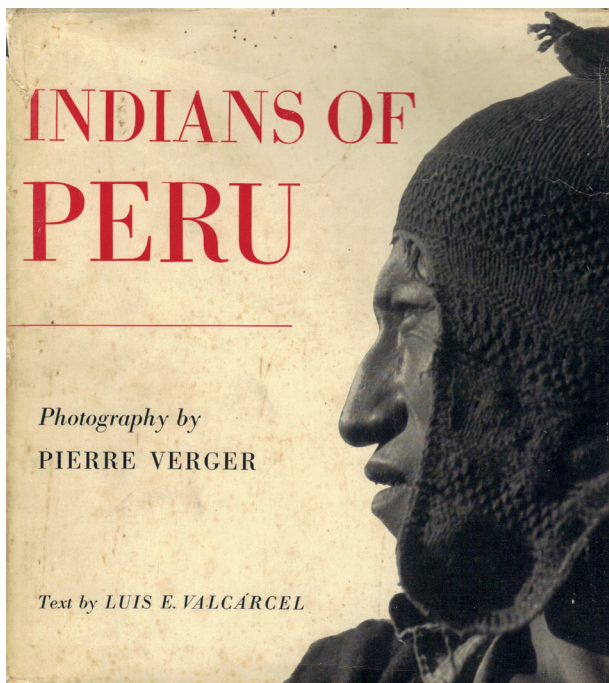
título, el libro se centra en el universo festivo. El prólogo es un poético y emotivo texto de Valcárcel que señala la continuidad de su relación colaborativa y amical.

El siguiente libro, titulado *Indians of Peru* (1950), fue publicado en Nueva York, en versión bilingüe (inglés y español). Como el anterior libro, también está precedido por un texto de Valcárcel. Su temática ya no se apegaba, con tanta insistencia, a los eventos celebratorios; abarca paisajes, detalles arquitectónicos y escenas de vida cotidiana. El esquema geográfico divide el libro en cinco capítulos (monumentos del Cusco, sur del Perú, Perú central, norte del Perú, la selva). La propuesta constituye algo parecido a un atlas fotográfico o un catálogo ilustrado de distintas regiones del país.

El tercer libro salió en París, en 1956, simultáneamente en dos idiomas: inglés y francés. En este caso, no se trata de una publicación bilingüe, sino de dos libros distintos, con un mismo diseño de portada y las mismas fotos, pero con diferentes títulos. La versión inglesa se titula *From Incas to Indians*, mientras que la versión francesa lleva el nombre de *Indiens pas morts*. También difieren los textos introductorios: el del libro en inglés fue escrito por el historiador español Manuel Tuñón de Lara, en tanto que el prólogo a la edición francófona le pertenece al conocido escritor y activista político francés Georges Arnaud.

A primera vista podría parecer un proyecto fotográfico colectivo, pues lleva en la portada tres nombres de fotógrafos: Werner Bischof, Robert Frank y Pierre Verger. En la práctica, fue resultado de un suceso trágico. El registro fotográfico fue encomendado, en un principio, al joven, pero ya exitoso y reconocido fotoperiodista suizo Werner Bischof. Sin embargo, poco tiempo después de iniciar su trabajo en el Perú, en mayo de 1954, Bischof falleció en un accidente automovilístico. Para llenar el vacío en el proyecto, los editores acudieron a los otros dos fotógrafos. Verger les proporcionó sus registros de más de una década de antigüedad que, no obstante, mantenían su vigencia. De las 78 imágenes del libro, la gran mayoría (50) salió de su archivo. Entre ellas, la cultura viva tradicional sigue teniendo el rol preponderante, pero otros temas y géneros también están presentes.

Otro libro que lleva entre sus ilustraciones las fotos peruanas de Verger es la monografía sintética *Les incas*, de Alfred Métraux (1961). Las imágenes de los indígenas quechuas del siglo XX sirven aquí para fundamentar la tesis sobre las sociedades andinas del presente como herederas directas y legítimas de las culturas prehispánicas.



Portada del libro *Indians of Peru* (1950), de Pierre Verger. Cortesía del Centro y Archivo Luis E. Valcárcel.

En la actualidad, la página web de la Fundación Pierre Verger ofrece una nutrida selección de su amplio legado fotográfico producido en diferentes partes del mundo. Está cuidadosamente clasificada por regiones y localidades y contiene numerosos ejemplos de sus registros andinos. Al comparar con atención las fotografías que aparecen en los libros con las catalogadas en la web de la fundación y las que se conservan en la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, se puede ver claramente que pertenecen a un mismo conjunto. A menudo es posible identificar varias tomas hechas en un mismo lugar y en el marco de un mismo acontecimiento.

Captar lo efímero: la visualidad y la materialidad de la fiesta

Las imágenes de Verger seducen con su frescura y espontaneidad, indudablemente un gran mérito cuando se trata de un registro etnográfico. En su artículo, Souty recalca la expresa intención del fotógrafo de fijar un momento casual que sigue el flujo natural de la vida circundante. Es un enfoque que dista tanto del estilo de Cartier-Bresson, el virtuoso cazador del momento perfecto e irrepetible, como de la más tradicional fotografía escenificada de estudio, con modelos cuidadosamente acomodados y preparados, de la que hacía cáustica burla Walter Benjamin (1999). Si bien es cierto que la fotografía de estudio produjo en la primera mitad del siglo XX toda una corriente visual, con unas

verdaderas obras maestras, era un enfoque ajeno tanto a la tarea concreta encomendada a Verger como a su inherente espíritu de improvisación.

Su propuesta conceptual iba de la mano con el aspecto técnico. Souty explica que Verger usaba la cámara Rolleiflex, un aparato fotográfico un tanto liviano y portátil, que no requería de un trípode. Ese modelo posee los llamados “objetivos gemelos”, ubicados uno encima del otro, de los cuales el inferior sirve para la toma de la foto propiamente dicha, mientras que el superior funge de visor y le permite al fotógrafo encuadrar la vista. La imagen del visor se proyecta a través de un reflejo a un cristal horizontal en la parte superior de la cámara; eso le posibilita al fotógrafo sostener el aparato al nivel del pecho o la cintura y ver el encuadre de la foto sin perder de vista toda la escena, es decir, sin que la cámara le tape la visión panorámica. Esta técnica se ajustaba muy bien a los fines de Verger. Gracias a ella tenía la libertad de desplazarse y hacer las tomas al instante, sin la necesidad de recurrir a la ceremonia de la instalación del trípode y la preparación de los modelos y la escenografía. También le permitía pasar más o menos desapercibido entre las multitudes y hacer su trabajo sin entorpecer el curso normal de los acontecimientos.

Todo eso no quiere decir que las fotografías de Verger sean completamente aleatorias. Escogía con cuidado cada objeto a ser representado, y en sus tomas se puede distinguir algunas preferencias marcadas. Es indudable que le gustaban escenas panorámicas abiertas, pobladas de gente. No solo se trata de eventos festivos, sino también de mercados, calles y plazas, grupos de personas dedicadas a sus ocupaciones y oficios diarios. A veces captaba esas escenas, ubicándose al mismo nivel que sus personajes, pero a menudo también buscaba un punto elevado (un cerro, un balcón o un techo) para conseguir una vista más abierta y general. Uno de sus motivos memorables es el “mar de sombreros”: la toma de una multitud vista desde arriba, donde la mayor parte del encuadre ocupan los sombreros de los asistentes. En los países andinos, durante la época de Verger, el uso de sombreros tanto por hombres como por mujeres era un rasgo común; ese motivo aparece en sus registros de varios lugares, tales como Puno y Otavalo, entre otros.

Souty enfatiza que a Verger no le gustaba poner títulos a sus fotografías, al menos en la primera etapa de su carrera. Sin embargo, la misión encomendada por el Museo Nacional lo obligaba a hacer aunque sea algunas anotaciones mínimas referentes al lugar retratado. Una parte de las imágenes debe haber llevado los nombres de las

festividades y las danzas que las acompañaban. Valcárcel, en su prólogo al libro de 1945, afirmó que se había llegado a catalogar alrededor de doscientas danzas en Perú, Bolivia y Ecuador.

La naturaleza del encargo hecho a Verger por parte del Museo Nacional enmarca su labor dentro de la etnografía de rescate (*salvage ethnography*). En los textos de Valcárcel que acompañan los libros de Verger trasluce claramente la idea de que es necesario dejar una huella visible de las danzas y las fiestas andinas para la posteridad, porque mañana pueden dejar de existir bajo el implacable avance de la modernidad.

Desde el siglo XIX, el “buen hombre blanco” comenzó a levantar la alarma sobre la desaparición de modos de vida tradicionales, costumbres y lenguas de pueblos originarios alrededor del mundo. En el caso de las lenguas, es posible constatar su muerte con herramientas y métodos fiables y verificables, aunque la desaparición definitiva de un idioma es un proceso prolongado y paulatino que, por lo general, ocurre a lo largo de varias generaciones. En otros aspectos culturales, tales como prácticas agrícolas, ritualidad y creencias, tecnologías, estructuras sociales, e incluso elementos tan palpables e inmediatos, como vestimenta y adornos; por lo corriente, no se trata de una “extinción”, sino de una transformación, que es parte de la vida normal y habitual de una cultura, con su enorme elasticidad y capacidad de adaptación. Desde luego, una intrusión especialmente brusca y agresiva puede causar cambios catastróficos, pero la resiliencia cultural no puede ser subestimada.

Las fiestas visitadas por Verger siguen, en su gran mayoría, celebrándose en la actualidad, con un fervor y entusiasmo que no han disminuido, sino más bien, en muchos casos, se han incrementado. En algunos lugares se hacen intentos de revivir las celebraciones de antaño que por un tiempo se habían quedado en el olvido. En cuanto a las danzas, al menos en las regiones de Cusco y Puno, su número ha crecido considerablemente en los últimos años. La confección de atuendos de santos, de vestimentas, máscaras y accesorios para bailarines y de un sinnúmero de otros objetos de cultura material es, en la actualidad, una próspera rama de las economías locales. Lo que no se puede negar es que desde mediados del siglo XX ha pasado por unas significativas metamorfosis.

La meta puesta por Verger de crear un calendario de fiestas era una propuesta realista y viable, dado que las celebraciones religiosas se mantienen relativamente estables a través de los años. Por otro lado, la tarea de catalogar las danzas hubiera sido un

plan casi imposible. Quien ha visto de cerca las fiestas religiosas andinas y ha participado en ellas sabe que las danzas aparecen y desaparecen, se modifican cuando llegan nuevos caporales de las comparsas; el número de bailarines puede variar de un año a otro, la coreografía se innova con frecuencia. Si hay voluntad e iniciativa, se copia una danza de un pueblo vecino o incluso se crea una nueva, evocando alguna leyenda que afirma que esa danza existió en los tiempos de los tatarabuelos. Cada año aparecen nuevas versiones de las viejas danzas, a veces bajo nuevos nombres.

La materialidad relacionada con las fiestas también es bastante maleable y efímera. Los disfraces, las máscaras y la indumentaria de los bailarines se estropean de forma irremediable durante el jolgorio masivo, incluso si sus dueños hacen el mayor esfuerzo por cuidarlos. Los elementos más frágiles, tales como los adornos bordados de los disfraces o los plumajes de los tocados, en ocasiones necesitan ser reparados cada año. En su arreglo se usan nuevos materiales y herramientas técnicas que inevitablemente cambian su aspecto visual. En ese campo también existen modas y tendencias que se actualizan con el tiempo.

Un integrante de comparsa que baila muchos años seguidos normalmente trata con bastante cariño y responsabilidad su atuendo, en especial si es costoso —hay disfraces, sobre todo de danzas altiplánicas, que cuestan varios miles de soles—. Aun así, algunos elementos, pasado un tiempo, piden renovación. Antaño, cuando eran comunes máscaras de yeso, se rompían o se desportillaban con gran facilidad. Para un danzante leal, la pérdida de su máscara favorita es un verdadero drama. Cuando al grupo se integra un bailarín nuevo, por lo general trae su disfraz propio —aunque a veces se usan también trajes prestados o alquilados—, hecho a su gusto y criterio dentro de las reglas estipuladas.

Conociendo esta fluidez y la tensión incesante entre la continuidad y la innovación, es fácil entender que la visualidad de una fiesta se encuentra en constante cambio. Una misma celebración tiene apariencia distinta cada año, como son siempre distintas dos versiones de un mito, incluso si son contadas en dos tiempos diferentes por un mismo narrador. Un registro fotográfico, como el que hizo Pierre Verger, ayuda a esbozar una secuencia comparativa de ese cambio orgánico a través del tiempo. En sus fotos se pueden rastrear las similitudes y diferencias entre las fiestas andinas de hoy —las cuales, dicho sea de paso, son profusa y ampliamente documentadas por sus propios participantes— y las mismas festividades de hace ocho décadas.



Tres momentos de la representación de los chunchos

El chuncho o ch'unchu, representación del habitante amazónico, es uno de los personajes más notables de las fiestas en la región del Cusco; ocupa un rol protagónico en las celebraciones de la Virgen del Carmen de Paucartambo y el Qoyllur Rit'i. La danza tiene notables variaciones, entre las que destacan wayri ch'unchu y qhapaq ch'unchu, con distinciones tanto en la música y coreografía como en sus vestuarios (los wayri ch'unchu llevan tocados de plumas de guacamayo, mientras los qhapaq ch'unchu se adornan con plumajes de suri).

Arriba izquierda: grabado basado en dibujo de Pierre Gusmand, del libro de Paul Marcoy: *Voyage à travers l'Amérique du Sud de l'Océan Pacifique à l'Océan Atlantique* (1869).

Arriba derecha: comparsa de danzantes en Ocongate (Cusco). Fotografía de Pierre Verger, 1942-1943.

Colección del Museo Nacional de Antropología Arqueología e Historia del Perú. Tomado de *Abraham Guillén y los registros visuales del patrimonio inmaterial* (2022).

Abajo izquierda: danza wayri ch'unchu en la festividad de Qoyllur Rit'i (Cusco). Fotografía de Vera Tyuleneva, 2022.

La coreografía de una danza es algo que puede ser captado en un video, pero que difícilmente se refleja en una foto. Lo que resulta algo fácil de comparar es la indumentaria material que acompaña las fiestas. Si uno observa las fotos de Verger con mucha atención, puede distinguir las texturas de telas, identificar algunos materiales que hoy han caído en desuso o cuyo uso se ha reducido. En las vestimentas, por ejemplo, se puede notar un uso amplio de bayetas de lana y tejidos finos artesanales, mientras que ahora en los disfraces de bailarines de muchas danzas, al igual que en la ropa de los santos, predomina la pana sintética, una tela accesible y de bajo costo, pero frágil y poco duradera, apta para prendas que se usan una vez al año. Es fácil notar también que ya en aquel tiempo estaba difundida la costumbre de coser en los trajes de danzas y ropas de santos aplicaciones de cartón calado envueltas antaño con hilos metálicos o de colores, sustituidos en la actualidad por fibras plásticas doradas y plateadas.

Las máscaras que antes se hacían de materiales como yeso, madera, cuero y hojalata, hoy son de papel maché, resinas y otros materiales sintéticos que facilitan el empleo de moldes y que predeciblemente han influido en el cambio de la estética mascarera. El registro de Verger permite constatar la existencia, ya en aquella época, de las máscaras de malla metálica fina, propias de algunas danzas de Paucartambo y otras localidades cusqueñas. También se ve un uso muy difundido de los *waq'ollos*, máscaras tejidas, características de las comparsas de ukukus y qhapaq qolla, entre otras muchas. En la década de 1940 se elaboraban de lana de oveja o alpaca; ahora son, por lo general, de fibras sintéticas. A pesar de ello, sus modelos y adornos han permanecido casi iguales.

Examinando los detalles, en las fotos de Verger se pueden rastrear los diseños de tejidos locales propios de poblaciones rurales de diferentes regiones y provincias, los patrones de decoración textil, tanto artesanales como industriales. Por ejemplo, se distinguen con claridad las cintas tejidas a mano, a la par con las grecas y cintas brocateadas industriales en las vestimentas y tocados de las mujeres. Se observa que en aquel tiempo ya estaba muy difundido el uso de los botones blancos cosidos sobre mangas, cuellos, monteras y chullos, costumbre común hasta la actualidad. En los pies de algunos de los fotografiados se pueden notar las ojotas (sandalías) de cuero y sogá, ahora casi desaparecidas, que algunos años después vendrían a ser suplantadas totalmente por las omnipresentes ojotas de jebe.

Cabe mencionar que, en algunos casos, las mayordomías (o cargos) de las festividades y los bailarines de las comparsas se abren a las innovaciones y aceptan con

gusto la libre creatividad. Pero también es una práctica común la de tratar de retener y conservar, de forma deliberada, los formatos antiguos y tradicionales. Hay muchos ejemplos de intentos conscientes y perseverantes de recuperar una tradición perdida, o un elemento casi olvidado, a partir de los datos históricos. En este sentido, los acervos fotográficos constituyen una fuente invaluable para alimentar las dinámicas culturales actuales. Los jóvenes consultan con sus padres y abuelos cómo se festejaba en los tiempos de su juventud, buscan y recopilan fotografías de álbumes familiares, consultan archivos fotográficos y filmaciones antiguas que circulan y se comparten en redes sociales.

Existen varias fotografías de Pierre Verger —en su mayoría, provenientes de la página web de su fundación— que forman parte de este banco visual de uso común, aunque a veces, lamentablemente, los que las publican no señalan su autoría. En este sentido, el registro fotográfico de Verger no se limita a la función de un atlas del mundo perdido y fosilizado o una colección de recuerdos nostálgicos, sino se convierte en una guía de acción y un referente cultural vigente.

Los “tipos” y paisajes de Verger

Las reuniones multitudinarias no son el único formato entre los registros de Verger, tampoco el más recurrente. Le gustaban planos cercanos tanto de grupos de personas como de individuos, en los que se puede distinguir con claridad los rostros, los detalles de la vestimenta, los gestos y las actitudes. Uno de sus encuadres más frecuentes es el primer plano de una persona en posición tres cuartos, sin mirar directamente al lente. Es un ángulo óptimo para el formato cuadrado que empleaba Verger de forma habitual.

Hay una gran tentación de calificar esos primeros planos como “retratos”. Sin embargo, no lo son, al menos no en el sentido estricto de la palabra. Ninguno lleva nombre propio. Se los podría definir como “tipos”.

Representaciones gráficas sumarias de determinadas etnias, razas, grupos y estratos sociales, confesiones religiosas, gremios y oficios son un género que antecede mucho a la fotografía. En el Perú, el monumental código del obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez Compañón (ca. 1782-1790), reúne cientos de imágenes, muchas de las cuales describen los diversos “tipos” norteños de finales del siglo XVIII. Aún más conocidos son los “tipos limeños” de Pancho Fierro, de los inicios republicanos.

En el siglo XIX entró en circulación el término “tipos etnográficos”, referente a imágenes que resaltaban tanto los rasgos físicos distintivos de distintas poblaciones del

mundo como su manera de vestir, adornos faciales y corporales y, a veces, atributos de sus características ocupaciones. Uno de los ejemplos más sonados de ese género gráfico son las láminas de la ilustrada *Historia de la humanidad*, de Friedrich Ratzel (1896). De alguna manera, esas tablas se asemejan a catálogos de ciencias naturales: herbolarios o manuales de zoología.

Con la aparición de la fotografía, los “tipos” etnográficos y sociales se consolidaron casi de inmediato como un género fotográfico autónomo, difundándose rápidamente en diversos medios de fotoperiodismo, revistas y libros ilustrados y postales comerciales, sin limitarse al campo de la investigación académica.

Un retrato es una imagen personalizada y única de un individuo concreto. Un “tipo” es una imagen de un representante típico (valga la redundancia) de su respectivo grupo, cuya individualidad en el contexto dado es irrelevante. Un espécimen por toda la especie. En el caso de un dibujo, el artista puede sintetizar en una sola imagen rasgos y atributos de varios modelos vivos, tomando de cada uno lo más importante y característico para el caso. Una fotografía, en cambio, es siempre una persona concreta o un grupo de personas concretas. Técnicamente, una misma imagen fotográfica, con iguales características formales, puede ser tanto un retrato como un “tipo”; la diferencia radica en la intención con la que fue tomada. Si se quería perennizar al individuo, con nombre y apellido, es un retrato. Si es un personaje anónimo cuya apariencia resume las características de un determinado grupo, es un “tipo”.

En el caso de Verger, sin duda, se trata de “tipos”, todos ellos (y ellas) anónimos, todos captados por el lente para grabar su identidad cultural: la etnia y la comunidad a la que pertenecen, la fiesta en la que participan, la danza que bailan. Son partículas de las que se compone el “gran cuadro” del universo festivo. Varios personajes en las fotos llevan máscaras. En un retrato individual se vería como una mofa; para la representación de una práctica cultural, es pertinente y valioso: la máscara vale más que el rostro.

Indudablemente, en el centro de la atención de Verger está la gente. Aun así, en sus imágenes tiene una notable presencia el paisaje. Con mucha frecuencia, plazas, calles, iglesias y capillas sirven como telón de fondo para las escenas festivas o cotidianas. En algunos casos es difícil identificar su ubicación exacta; en cambio, en otros es posible reconocerla gracias a las anotaciones geográficas que acompañan los negativos. En los años recientes, con el desarrollo de la tecnología digital, para muchos se ha vuelto una verdadera pasión coleccionar fotos antiguas de lugares de valor afectivo y rastrear

su metamorfosis a través del tiempo. Esa curiosidad se ha convertido en una tendencia que trasciende de lejos el estrecho campo de la investigación histórica profesional.

En las fotografías de Verger tal vez merecen una atención especial las imágenes de plazas y templos de pequeños pueblos del sur andino, a menudo mostrados con bastante detalle. Muchos de esos conjuntos arquitectónicos y urbanísticos en la actualidad ya no existen o se conservan muy parcialmente.

Otro aspecto que vale la pena resaltar en la colección andina de Verger es la presencia de secuencias de imágenes, tomadas en un mismo lugar, desde un mismo ángulo y, al parecer, con la diferencia temporal de tan solo algunos instantes. Estando esas fotografías dispersas en diferentes publicaciones, es difícil armar de ellas un conjunto coherente, pero si en un momento dado alguien se da el trabajo de reunir las, se podría reconstruir de ellas algo similar a micropelículas *stop motion*, que permitirían contemplar los episodios en movimiento. Unas secuencias fotográficas similares se pueden ver, empleadas como un recurso consciente y deliberado, en el libro de Mead y Bateson sobre Bali (1942).

Epílogo

El concepto del patrimonio cultural inmaterial empezó a cristalizarse en la década de 1990, mucho tiempo después de los viajes andinos de Verger. Solo en el 2003 llegó a ser materia de la primera convención convocada por la Unesco para su protección. Sin embargo, la noción del valor y la trascendencia de las prácticas tradicionales y la cultura viva empezó a cobrar fuerza muchas décadas antes. En el Perú, esa consciencia patrimonial orientada hacia la valoración de la cultura autóctona estuvo estrechamente relacionada con los movimientos intelectuales indigenistas del siglo XX. Luis E. Valcárcel, a cuya iniciativa se debe el proyecto fotográfico de Verger en el Perú, ha sido uno de los representantes más distinguidos de esa corriente. La ya floreciente fotografía y las aún emergentes técnicas audiovisuales, junto con la fonografía, eran métodos con un potencial incomparable para el registro y la documentación de lo inmaterial y lo intangible.

Revisitando la obra de Verger realizada en los Andes, no solo se puede hablar de la documentación de las manifestaciones culturales como tales. A través de esas imágenes, podemos entender mejor las estrategias y demandas que seguía la construcción del imaginario ilustrado sobre las sociedades andinas en aquella época. Ese imaginario era un edificio con su propia lógica y arquitectura que iluminaba y resaltaba unas facetas,

dejando otras en la sombra y moldeando el universo andino visible según sus reglas y preferencias.

Para terminar, leamos esta cita del texto de Valcárcel en el libro *Indians of Peru* (1950), en la que se oyen inconfundibles ecos de la “melancolía india” de Paz Soldán:

El Perú es así, un pueblo pacífico de campesinos laboriosos, de pequeñas aldeas en que nada pasa. Sus gentes humildes, arraigadas al suelo, encorvadas bajo el sol o bajo la lluvia, labran la tierra, con amor, con todo su amor entrañable, como cumpliendo un rito, como acatando un milenario mandato de sus dioses. Lo poco que es suyo, y cuán poco, lo consumirá parcamente. Pero llega el día esperado de la fiesta, y aquella taciturna humanidad se animará de pronto, y aparecerá en su rostro la sonrisa: comerá, libará, danzará, transformado en un ser feliz. En la corta evasión de la fiesta, aquella alma triste se recobra y siente que vale la pena vivir, que no son todos duelos y quebrantos, que hay también a su alcance regocijo y dicha. El fotógrafo, gran fotógrafo, ha perennizado estos instantes que, unidos a otros, hacen la trama de la existencia del Pueblo. (s. p.)



Paisaje ayacuchano. Fotografía de Pierre Verger,
c. 1942-1945. Colección particular, Lima.

Pierre Verger y el Archivo Fotográfico del Museo Nacional de la Cultura Peruana

Angel Francisco Valle

FLACSO Ecuador / Museo Nacional de la Cultura Peruana

En un antiguo mueble de madera ubicado en el Archivo Fotográfico del Museo Nacional de la Cultura Peruana se resguarda un conjunto de fotografías bajo el rótulo de “Etnográficas”, material heredado del ya extinto Instituto de Estudios Etnológicos, que desde 1945 se instaló en las oficinas del museo. Dentro de este importante corpus documental se han identificado 428 negativos fotográficos atribuidos a Pierre Verger, fotógrafo francés que entre los años 1942 y 1945, aproximadamente, elaboró un registro visual de las costumbres de las diferentes regiones del país. Una labor que tuvo énfasis en representar a la población indígena y campesina de los departamentos de Cusco y Puno.

Pierre Verger es ampliamente reconocido por su extenso trabajo con la población afrodescendiente, la espiritualidad africana y la diáspora afroamericana. Luego de dejar el Perú en 1946, se instaló de manera definitiva en Salvador de Bahía (Brasil), ciudad en la que habría de residir hasta su fallecimiento en 1996. Su vivienda, junto con la gran cantidad de material que produjo durante su vida, se integraron a la Fundación Pierre Verger. En la actualidad, esta institución resguarda y administra el uso de las 60 000 piezas fotográficas producidas por el autor; de ellas, cerca de 5400 corresponden al espacio cultural peruano. Tanto la producción fotográfica sobre el Perú acopiada en los archivos de la fundación, como aquella que resguardan los museos nacionales peruanos remarcen la importancia que han tenido los Andes en la trayectoria fotográfica y el registro de la cultura inmaterial por parte de Verger.

Desde hace un par de décadas, el estudio de la fotografía histórica se viene generalizando en el Perú, lo que ha favorecido la producción de diversos recursos, desde catálogos digitales de colecciones y exhibiciones públicas hasta publicaciones con estudios críticos. Asimismo, ha despertado el interés por la puesta en valor de las diversas colecciones acopiadas en archivos, bibliotecas, museos y colecciones particulares. Como ejemplos se pueden mencionar los esfuerzos de la Biblioteca Nacional del Perú por poner en valor la colección del Estudio Courret, el trabajo de la Universidad de Piura con el fondo fotográfico del diario *El Tiempo* y otros recursos vinculados a la fotografía regional —como la colección Jan Mulder, transferida recientemente a esta institución— o las recientes acciones de recuperación de los archivos de la Asociación Martín Chambi. Las publicaciones y circulación de las fotografías a través de diversos soportes y plataformas virtuales también han favorecido una apropiación de las imágenes por algunos colectivos que instrumentalizan estas imágenes históricas y las incorporan en sus narrativas identitarias locales y regionales (Cánepa y Kummels, 2018). En este sentido, el interés que despierta el archivo de la Fundación Pierre Verger ha favorecido la realización de varias investigaciones a su alrededor. En nuestro caso, destacamos el trabajo de Joana de Conti Dorea (2011), que permite abrir nuevas interrogantes acerca de la sistematización de los clichés de Pierre Verger ubicados en los museos nacionales peruanos.

El Museo Nacional de la Cultura Peruana no es el único repositorio que conserva parte de la producción fotográfica de Verger en nuestro país. Por sus usos, funciones y devenires, una parte de estos negativos fotográficos ha sufrido extravío o se ha dispersado. Se ha identificado que en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú y la Dirección de Patrimonio Histórico Inmueble, ambas oficinas dependientes del actual Ministerio de Cultura del Perú, tienen en sus archivos negativos fotográficos de autoría de Verger. Salvo en casos excepcionales, las diferentes colecciones no han dialogado entre sí para constituir un entendimiento integral de la obra de Pierre Verger en los Andes y la importancia de su fotografía para las instituciones culturales nacionales.

Tras la publicación de *Abraham Guillén y los registros visuales del patrimonio inmaterial* (La Serna, 2022), libro ilustrado que expuso la riqueza de los materiales documentales e iconográficos del Museo Nacional de la Cultura Peruana, la dirección del museo tomó la decisión de iniciar un trabajo de ordenamiento, digitalización y puesta en valor de su colección fotográfica, compuesta de más de 6000 negativos fotográficos.

En ese contexto empezaron nuestras labores en el registro e inventariado de los materiales de esta institución. Una labor que permitió identificar y constituir un fondo específico con las fotografías que Pierre Verger entregó a las instituciones culturales peruanas. Además del inventariado, este fondo fue digitalizado y se hizo un primer trabajo de edición para eliminar los errores producidos por el daño al material plástico en las fotografías, cuyos resultados se pueden observar en el conjunto de imágenes que han sido seleccionadas para el *dossier* de la presente publicación, tratando siempre de respetar la propuesta del autor y reconociendo que trabajamos a partir de los negativos y no de las impresiones.

Desde un abordaje histórico y descriptivo, el presente texto ofrece una reflexión acerca de las condiciones materiales y el contenido documental del fondo Pierre Verger del Archivo Fotográfico del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Pensar el soporte fotográfico de la imagen permite acercarnos a las condiciones en las que el fotógrafo realizó su labor y comprender la condición actual de los materiales, situación que condiciona la mirada que tenemos de estas imágenes en la actualidad. Por otro lado, se pretende reflexionar sobre el contenido de la imagen, considerando la fotografía como un documento histórico y etnográfico.

Por esa misma situación, el texto se divide en dos partes: la primera aborda una exploración de los materiales utilizados por Verger en su fotografía, las limitaciones de abastecimiento de suministros y como estas condiciones han determinado la preservación actual de la fotografía. La segunda parte es un abordaje más descriptivo del tipo de fotografía y el sistema que utilizó Verger para referenciar/catalogar sus fotografías. Es importante aclarar que en este artículo se utilizará la categoría *fondo documental* como una división del archivo fotográfico, justificada en el mejor manejo de la colección basado en una autoría. Una categoría que es de reciente uso en la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, pues hasta hace muy poco la colección fotográfica estaba repartida por temáticas.

La materialidad de la fotografía de Verger y su conservación

Pierre Verger aprendió fotografía con su amigo Pierre Boucher; y, por medio de los círculos que frecuentaba en París, consiguió hacerse una carrera como fotógrafo independiente, vinculándose ocasionalmente al Musée d'Ethnographie du Trocadéro (luego, Musée l'Homme), espacio donde contactó con los antropólogos Alfred Métraux, Michel Leiris y Paul Rivet, y haciendo corresponsalías para diversos medios escritos



Conjunto de personas en la feria de Sicuani, Canchis (Cusco). Al lado izquierdo se observa una mancha blanca producto de la afectación por filtración de luz. Fotografía de Pierre Verger, 1942-1943. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

(Souty, 2007). La labor que realizó y la estética que construyó a través de su interés por fotografiar a grupos populares y no occidentales, le permitió viajar por el mundo aceptando diversas comisiones. Es en este recorrido itinerante que llega al Perú, y a finales de 1942 consigue el encargo de registrar las expresiones de la “cultura viva” del país.

Desde que aprendió a fotografiar, Verger utilizó una cámara Rolleiflex, artefacto que también le sirvió en su travesía por el Perú. La marca solía fabricar aparatos de lentes gemelos que disparan un rollo de película de 64 mm de ancho y producen una imagen cuadrada de 6 x 6 cm. Las películas asociadas a esta dimensión tienen un número limitado de tomas, entre 12 y 24, dependiendo de la extensión de la cinta. Además, desde su experiencia como corresponsal, Verger debió cargar en sus viajes con materiales para el revelado de las fotografías, aunque es probable que dejara esta tarea de laboratorio para sus estancias en el museo.

Durante el tiempo que desempeñó sus labores en el Perú, Verger tuvo serias dificultades para hacerse de materiales fotográficos (rollos de negativos, papel fotográfico, etc.). El limitado acceso a estos insumos permite comprender su forma de trabajo: la evaluación en la calidad de la fotografía fue constante, por lo que solicitaba, de manera reiterada, materiales para seguir con su labor de registro. En varias cartas dirigidas a Luis E. Valcárcel, director del Museo Nacional, hizo referencia a las carencias que lo aquejaban y las preferencias en relación a los insumos fotográficos:

He pedido a Kirsten [representante de la Oficina de Asuntos Interamericanos] el envío de películas dirigidas vía aérea al Museo [...] espero que este tiempo no me faltaran demasiados rollos [...] pero si el Sr. Guillén podía conseguir algunos más (que sean medida 120 o 620) me sentiría menos estrechado en mi capacidad de trabajo.⁸⁶

Los negativos fotográficos de Verger que hoy tenemos en el museo se encuentran cortados por cada *frame* (una captura en el rollo fotográfico). Estos negativos han obtenido un color amarillento producto de la ligera descomposición del material plástico, el acetato de celulosa. No se encuentran afectadas por el síndrome del vinagre, pero la aparición de moho es permanente en la mayoría de las piezas, consecuencia de la alta humedad de la ciudad de Lima. Tampoco se halla extendida la conocida afectación “espejo de plata”, proceso donde la plata que compone la emulsión empieza a desprenderse y se hace notoria en los bordes de la fotografía.

Durante la ejecución de la fotografía, también es común que se susciten errores propios del registro al aire libre. Entre las fallas constantes de ejecución que se pueden observar en los negativos se encuentra la filtración de luz, un error que deja un halo blanco en los bordes de la imagen (figura 1). Este error se debe a un problema de la cámara. Es muy probable que el sello de la tapa sufriese algún desgaste que permitía la filtración de la luz. Reconocer este tipo de problemas permite, luego, identificar las decisiones que se tomaron en la edición de las imágenes: las dimensiones de la impresión o el encuadre.

Fondo fotográfico de Pierre Verger en el Museo Nacional de la Cultura Peruana

Se desconoce el número exacto de fotografías que Pierre Verger dejó en el Museo Nacional de la Cultura Peruana. Tampoco sabemos si Verger entregó un catálogo o índice que se refiera al número de clichés correspondientes a esta transferencia, ni el número de transferencias que hubo. Es una situación concordante a la gestión del material fotográfico en el museo, que además estuvo sin un inventario general por muchos años. Sumado a este desconocimiento general, desde que la sección de fotografía del museo fue desactivada, las pérdidas y reacomodos que este conjunto fotográfico ha sufrido no permite tener un conocimiento certero del número total de negativos fotográficos que

86 “Carta de Pierre Verger a Luis E. Valcárcel”. Cusco, 11 de diciembre de 1942. ALEV, Correspondencia, código V-137. Los formatos 120 y 620 son similares: cuentan con la misma disponibilidad de tomas, pero la diferencia radica en la delgadez y estrechez del carrete; técnicamente, no tienen diferencias. Al final, el carrete 120 se volvió predominante en el mercado y perdura hasta la actualidad.

Verger dejó a las instituciones culturales nacionales (La Serna, 2022). Solo podemos confirmar que son 428 imágenes de su autoría las que actualmente se identifican en los fondos del museo.

Del cuerpo documental que se conoce y se custodia en el Museo Nacional de la Cultura Peruana, se ha podido disgregar la cantidad total por regiones, identificando que la mayoría de las imágenes corresponde al sur andino, área geográfica donde Verger pasó la mayor parte de su expedición. Ello le permitió viajar a Bolivia, donde realizó el registro de la danza del chatrí pulis⁸⁷ en la ciudad de Copacabana. Sobre el Perú se conservan 419 imágenes fotográficas, las cuales representan a seis departamentos: Ayacucho, Apurímac, Cusco, Junín, Lima y Puno. En la tabla 1 se puede observar el disgregado de fotografías por distritos.

El sur andino peruano siempre fue de gran importancia para el discurso propuesto por los indigenistas, como Luis E. Valcárcel.⁸⁸ No es de extrañar el elevado número de negativos fotográficos que se conservan del departamento del Cusco. Además, Verger se maravillaba de las diferentes expresiones culturales que observaba en sus recorridos, y no era ajeno a expresarlas en las cartas que le enviaba a Luis E. Valcárcel: “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 Chahuaytiri cerca de Pissack - de Ccatca cerca de Urcos - de Lauramarca - Pitumarca etc.”⁸⁹

En total, son 266 imágenes fotográficas referidas al departamento del Cusco, más de la mitad del fondo. De esta cantidad, 71 son fotografías elaboradas en la ciudad del Cusco y sus alrededores. Este grupo comprende un interesante registro de las grandes actividades religiosas, como la Semana Santa y el Corpus Christi: las andas enormes que recorren la plaza juegan con la forma en que son representados los asistentes, a quienes suele retratar con gran interés. La religiosidad andina es un faro importante para los estudios etnológicos durante ese momento. Otro de los elementos con un mayor abordaje fueron las relaciones sociales y culturales que se desarrollaban en los mercados. En la ciudad de Cusco y sus alrededores, Verger fotografió las ferias y

87 Danza folklórica boliviana de origen aimara que representa las etapas de maduración de la planta de quinua.

88 Tempranamente, Valcárcel había identificado la necesidad de construir un relato fotográfico del Cusco incaico. Primero, registrando las diferentes expediciones a sitios arqueológicos; y, luego, como un gran proyecto de puesta en valor de sitios monumentales, como fue el caso del llamado “redescubrimiento de Sacsayhuamán”, desde mediados de la década de 1930 (La Serna y Villafuerte, 2023).

89 “Carta de Pierre Verger a Luis E. Valcárcel”. Cusco, 26 de diciembre de 1942. ALEV, Correspondencia, código V-138.



Serie con contactos y negativos de las fotografías de Pierre Verger tomadas en el departamento de Apurímac, 1942-1945. Se muestra el antiguo sistema de almacenamiento y registro elaborado por el especialista del museo. Fotografía de Angel Francisco Valle. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Tabla 1. Cantidad de fotografías realizadas por Pierre Verger en el Perú y custodiadas actualmente en el Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Departamento	Provincia	Distrito	Cantidad
Apurímac	Andahuaylas	Andahuaylas	2
Apurímac	Andahuaylas	Talavera	2
Ayacucho			6
Cusco	Acomayo	Acomayo	3
Cusco	Anta	Maras	9
Cusco	Calca	Pisac	29
Cusco	Canas	Pampamarca	7
Cusco	Canchis	Checacupe	5
Cusco	Canchis	Combapata	7
Cusco	Canchis	Pitumarca	1
Cusco	Canchis	San Pablo	8
Cusco	Canchis	San Pedro	5
Cusco	Canchis	Sicuani	29
Cusco	Canchis	Tinta	16
Cusco	Cusco	Museo del Cusco	4
Cusco	Cusco	San Sebastián	6
Cusco	Cusco		49
Cusco	Cusco	Lápidas funerarias	12
Cusco	Cusco	Carteles de picantería	16
Cusco	Paucartambo	Paucartambo	26
Cusco	Quispicanchis	Ocongate	14
Cusco	Quispicanchis	Quiquijana	14
Cusco	Quispicanchis	Urcos	2
Cusco	Urubamba	Chincheros	4
Junín	Huancayo	Chupaca	4
Junín	Huancayo	Huancayo	4
Junín	Huancayo	Pucará	5
Lima	Huarochirí	Casapalca	2
Lima	Lima		6
Puno	Puno		18
Puno	Ayaviri		24
Puno	Capachica		7
Puno	Chimu		2
Puno	Chucuito	Ilave	13
Puno	Huancané	Rosaspata	8
Puno	Huancané	Taraco	1
Puno	Ichu		10
Puno	Lampa		24
Puno	Lampa	Pucará	2
Puno	San Antonio de Esquilache		1
Puno	San Román	Juliaca	12
Puno	Taquile		1
Total			419

Fuente: elaboración propia.

los espacios aledaños al mercado de San Pedro. También le interesó registrar la cultura material, como carteles de picanterías, piezas de museos y lápidas funerarias o cruces de cementerio.

A las procesiones, los mercados y la cultura material, se le suma otro tipo de registro: actividades cotidianas y retratos. Entre las fotografías se encuentran actividades como el arado, la trilla y el andar de las personas por la ciudad. Los retratos, contra las propuestas de la fotografía antropométrica, conservaban una estética diferente: un manejo del alto contraste en una escena libre. Es posible que esta sea una propuesta que aprendió de Alfred Métraux, quien planteaba una fotografía alternativa a los enfoques antropométricos de la época, donde el sujeto estudiado se encontraba distanciado del etnógrafo europeo (Fernández, 2013). Además, los fotografiados posan frente a la cámara con interés en ser retratados, mientras otras veces se ven con expresiones de incomodidad frente a un aparato invasivo. Queda preguntarse si las fotografías fueron dialogadas o no.

Otros lugares con mayor registro fotográfico en el departamento del Cusco son Pisac (29 imágenes), Sicuani (29 imágenes) y Paucartambo (26 imágenes). Los registros cumplen con la temática general, con mucho énfasis en las actividades relacionadas con las ferias que se instalaban en la plaza del pueblo, además de paisajes, vida cotidiana, expresiones religiosas y retratos. Es interesante mencionar las dos fotografías tituladas “Vecino de Huarki” (Pisac), pues son pocos los casos en que se especifica, como elemento descriptivo, la localidad donde habita la persona retratada.

Puno es el segundo departamento con el mayor número de registros fotográficos conservados. Cuenta con 123 elementos disgregados en 13 provincias o distritos, donde en algunos casos no se especifica la localidad. A Puno le sigue Junín, con 13 registros; Lima, 8 registros; Ayacucho, 6 registros; y Apurímac, 4 registros. La temática de las fotografías se repite en los diferentes departamentos con una marcada diferencia en la vista. En Lima llega a registrar la procesión del Señor de los Milagros. Asimismo, aparecen representadas otras actividades, algunas de estas relacionadas con la actividad minera en la sierra central.

El predominio de Cusco y Puno en la fotografía de Verger no es hecho fortuito. En su obra *Indians of Peru* (1950), una publicación que trata de construir una mirada general del Perú indígena por medio de 87 fotografías, también se repite el patrón. Del total de fotografías, 33 corresponden al Cusco, mientras que Puno es el segundo



Vista del actual sistema de almacenado de los negativos fotográficos del Fondo Pierre Verger. Fotografía de Angel Francisco Valle, colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

escenario más retratado. La gran diferencia está en la cantidad de departamentos representados en el libro, superior a los que se encuentra en el Museo Nacional de la Cultura Peruana. Como se puede observar en el mapa 1, en *Indians of Peru* se hallan retratados 12 departamentos distribuidos a lo largo de todo el territorio peruano. En cambio, en el repositorio del museo solo se cuenta con registros de 6 departamentos, la mitad de la supuesta totalidad de los espacios fotografiados por Verger (mapa 2). Esta situación se podría aclarar a través de un diálogo entre las diferentes instituciones que conservan las fotografías del autor en el Perú y el extranjero, que a su vez permitiría un entendimiento más profundo de la historia de esta colección.

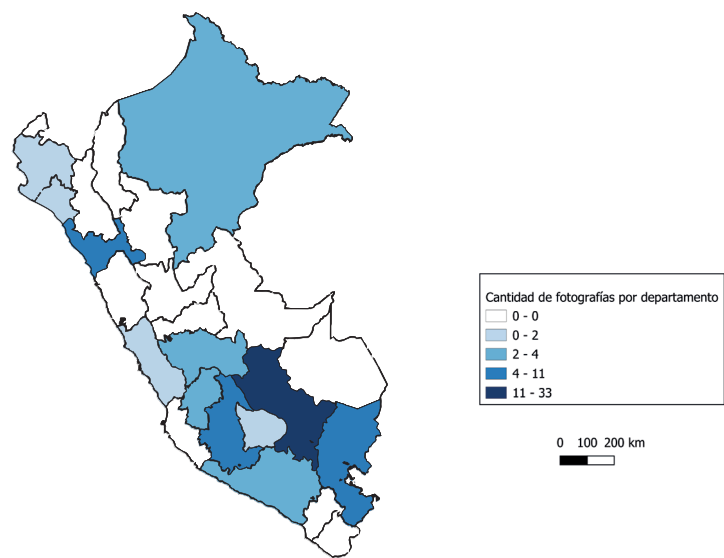
Otro caso donde se observa una situación similar es en los fondos de la Fundación Pierre Verger, en Salvador de Bahía. En la actualidad, se puede acceder a un repositorio virtual a través de la página web de la institución, donde se pueden revisar 6000 imágenes de las 62 000 que se conservan en el repositorio físico. De ese conjunto que se encuentra en el portal⁹⁰, están disponibles 271 imágenes correspondientes al Perú, distribuidas en 14 departamentos. Similar a los casos ya explicados, 97 imágenes fotográficas son del Cusco y 41, de Puno, lo que significa que son cerca de la mitad del total.

A manera de conclusión

El fondo Pierre Verger en el Museo Nacional de la Cultura Peruana representa uno de los repositorios más significativos para el estudio de la etnología y la antropología visual en el Perú. Reflexionar estas fotografías nos permite introducir en la historia social del objeto, en sus componentes materiales, y analizar la manera en que la construcción del

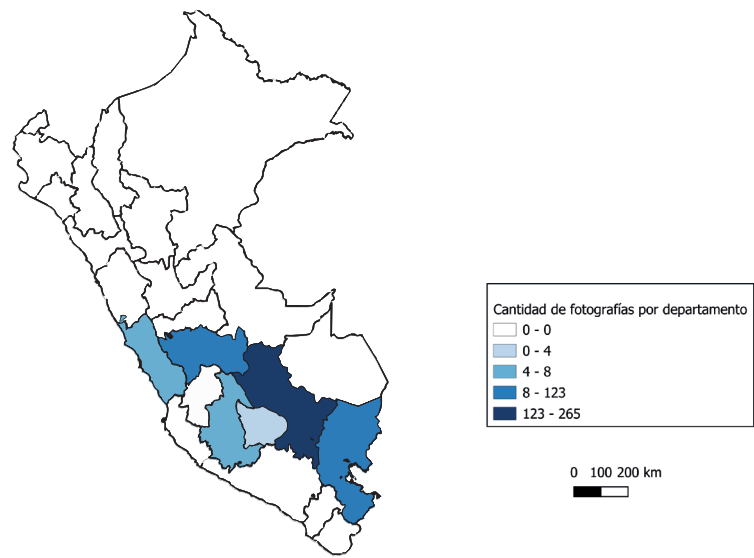
90 <https://pierreverger.org/fototeca/>.

Mapa 1. Departamentos representados en las fotografías de Pierre Verger publicadas en *Indians of Peru*.



Fuente: elaboración propia.

Mapa 2. Departamentos representados en las fotografías de Pierre Verger que se custodian actualmente en el Museo Nacional de la Cultura Peruana.



Fuente: elaboración propia.

registro está atravesada por diversas circunstancias, como la intención que moviliza a los actores a producir las imágenes o la mirada del fotógrafo.

Desde el tipo de cámara que se utiliza (aparentemente dañada), la dificultad para acceder a los rollos de película y otros materiales, escasos en el país en el contexto de la guerra, evidenciamos un acceso restringido a la tecnología que terminaba limitando las acciones del fotógrafo. ¿Verger pudo haber realizado más fotografías si el material fotográfico no hubiese sido escaso durante su actividad? Es una posibilidad que se podría evaluar con el acceso a nuevas fuentes documentales que permitan estudios más profundos. Asimismo, el análisis del material permite reconocer la realidad actual de las piezas conservadas. La ejecución del disparo, los elementos del revelado, el transporte y el almacenamiento nos hablan de la travesía de estos materiales que muestra la conformación del actual negativo fotográfico.

Evaluar y comparar la colección conservada en el Museo Nacional de la Cultura Peruana con otros acervos o, como en este caso, publicaciones, permite crear dudas acerca de qué es lo que resguarda un repositorio. Con el mayor número de fotografías de Cusco y Puno, se observa el predominio de los intereses institucionales en la constitución de la colección, pero los cuestionamientos se amplían cuando se compara con una publicación como *Indians of Peru* y el repositorio virtual de la Fundación Pierre Verger. ¿Por qué la diferencia de representación de departamentos en los diversos repositorios? En este punto sería importante iniciar un diálogo con las distintas instituciones que custodian la producción gráfica y documental de Verger para construir un panorama más amplio.

La actual situación del fondo Verger dentro del Archivo Fotográfico del Museo Nacional de la Cultura Peruana evidencia también un proceso histórico donde las condiciones institucionales, la escasez de recursos y la incipiente experticia de los funcionarios evidencia un manejo poco adecuado de estos materiales históricos. Como ha ocurrido con otros fondos documentales públicos (fotográficos, fonográficos y fílmicos), la pérdida o extravío de una parte del corpus de fotografías que Verger produjo para el Museo Nacional y el Instituto de Estudios Etnológicos no ha sido una novedad en la historia de los archivos documentales y los repositorios de las instituciones dedicadas a la gestión del patrimonio cultural del país (Chocano, La Serna y Roel, 2024).



Secuencia fotográfica

Arriba: conjunto musical campesino en Queromarca, colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Abajo: “Tocando quena, Tinta”, fotograbado tomado del libro *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes* (1945). Fotografías de Pierre Verger, 1942-1943.

Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes [Prólogo]⁹¹

Luis E. Valcárcel

Director del Museo Nacional

Se aproxima a doscientos el número de danzas que los indios actuales de las naciones andinas (Perú, Bolivia, Ecuador) continúan ejecutando como parte esencial de sus fiestas y ritos. Este solo hecho revela la extraordinaria vitalidad del pueblo nativo, tan profundamente apegado a su modo de ser propio, y pone de manifiesto la importancia que sigue teniendo lo colectivo enfrentado al individualismo de importación europea. Mientras las muchedumbres indígenas sigan danzando a un solo ritmo que anuda sus cuerpos y suelda sus espíritus en un alma social, habrá una realidad india, pese a las penetraciones cada vez mayores de la civilización extranjera.

91 [Nota de edición] Para fines de la presente publicación, este texto de Luis E. Valcárcel, escrito como prólogo del libro *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes* (1945), de Pierre Verger, ha sido revisado y, sin alterar lo fundamental de su contenido, actualizada su ortografía, buscando homogenizar el conjunto de nuestra publicación de acuerdo con las normas vigentes del castellano. Así, por ejemplo, puede ser notoria la actualización en la grafía del nombre de las danzas, escritas originalmente de manera indistinta con mayúsculas, cursivas y/o comillas, pues según las normas actuales se escriben en minúsculas, redondas y sin comillas. Sin embargo, en el caso del topónimo “Cuzco”, utilizado con “z” por Valcárcel y Verger, se ha respetado su grafía original por su uso generalizado en la época en que se publicó el libro. Por otra parte, según lo planteado por Rodolfo Cerrón-Palomino (1997), el uso lingüístico más aceptado, en castellano, es “Cuzco” y no “Cusco”, puesto que la grafía “Cuzco” es la que rescata en castellano la pronunciación auténtica del quechua (/Qusqu/), la cual no ha variado entre el siglo XVI y la actualidad. La forma “Cusco”, en cambio, no corresponde a ninguna forma existente en quechua en la época en que ese topónimo fue incorporado a la lengua castellana. No obstante, los demás autores de los textos de la presente publicación han optado por “Cusco”, con “s”, en consideración al uso extendido y habitual de sus propios habitantes. Finalmente, los términos quechua mencionados aquí también han quedado tal como los escribió Valcárcel, aunque su grafía no respeta las normas vigentes de transcripción del quechua desde que se aprobó, en el Perú, este sistema gráfico en 1985 (Cerrón-Palomino, 1992).

El *ethos* andino conserva y acumula, viven en él las creaciones remotas de la cultura antigua y viven también, absorbidas y transformadas, las procedentes del mundo occidental, desde el siglo XVI hasta nuestros días. No son simples préstamos, sino efectivas asimilaciones las que realiza el indio con los elementos culturales extraños.

Este proceso de indianización de lo europeo se produjo desde el día siguiente a la conquista española. Los ritos católicos, el idioma castellano, los juegos, los trajes, los instrumentos musicales, las corridas de toros; en fin, infinitas aportaciones hispánicas fueron adoptadas y modificadas por el indio para ponerlas a su servicio, es decir, a tono con sus necesidades y en armonía con sus modos de ver y actuar. El arpa europea ya no lo es más cuando el aborigen la construye, la lengua de Castilla ni expresa ni suena igual, el catolicismo andino apenas si se parece al de los Reyes Católicos, la Yawar Fiesta (fiesta de la sangre) es una parodia del arte de la tauromaquia peninsular, la casaca y la montera españolas se han transformado tan libre y variadamente que es difícil reconocer su procedencia.

¿Quién va a reconocer ciertos bailes de raíz europea en la abigarrada coreografía del altiplano puneño? Sin embargo, está allí la “cuadrilla” y están la pavana y el minué. Mas es tan gruesa la capa india que las cubre que solo los profesionales de la investigación etnológica podrán descubrir lo de tal modo embozado.

Es la sierra del Perú el campo más rico para el conocimiento de la danza. En la costa ha sido desarraigada en mucha proporción. En la selva, las tribus mantienen considerablemente su acervo primitivo, defendidas por su aislamiento. Cronológicamente, la danza precolombina puede ser identificada con relativa pureza y las introducidas durante el dominio español de los siglos XVI al XVIII cumplen su función, aunque con significado distinto al originario.

Unas han persistido mejor que otras, tales han variado sustancialmente, en tanto que algunas solo presentan alteraciones superficialísimas, casi imperceptibles. Influyen en este proceso factores diversos, como son: núcleos de población indígena más densa en que el mestizaje es mínimo; o, al revés, regiones de periferia en que la influencia extranjera es menor; o ubicación demográfica insular, a causa de obstáculos geográficos, como altas montañas o páramos. En fin, grupos raciales más proclives a la transculturación a diferencia de otros que ofrecen una resistencia pronunciada. Todavía otro factor considerable: cierta gravitación tradicional basada en un sentimiento de orgullo, como en ciertos pueblos del área incaica castiza, como el Cuzco.

El contenido de la danza es tan rico como el de la vida social misma en sus múltiples aspectos. Siendo la danza una sublimación de las actitudes y los hechos ordi-

narios, ella refleja a la sociedad en los distintos momentos de su proceso histórico. Han desaparecido o se empobrecieron aquellas que expresaban modos de ser extinguidos o atenuados. Su “tempo” mismo ha variado con el cambio de acento dentro del complejo cultural. Inclusive, como en todo declinar de una cultura, muchas se han convertido en espectáculo al perder su hondo significado, su verdadera función social.

Sería prematuro intentar una clasificación bien fundada de las numerosas manifestaciones coreográficas, si aún no han sido catalogadas después de concienzudo estudio. Sin embargo, es posible agruparlas provisionalmente. Una primera división comprendería dos grandes términos: a) danzas nativas de origen precolombino; b) danzas extranjeras asimiladas durante el Virreinato y danzas nativas surgidas bajo su férula. Las primeras pueden ser identificadas comparándolas con las que describen los historiadores de la primera centuria del dominio hispánico y con las escenografías analizadas en las representaciones artísticas que pone ante nuestros ojos el arqueólogo en los museos: vasos y tejidos, especialmente. Las segundas se diferencian por caracteres “modernos” que saltan a la vista, en agudo contraste, y por el tema mismo dirigido a la crítica o la burla de los nuevos señores, los “barbudos” de allende el mar, los “viracochas”.

Por ejemplo, son danzas sin duda alguna precolombinas, de carácter totémico, que se ejecutan solo por hombres, con sendas máscaras y vestimenta especial integrada por rostros de felinos u otros animales y por sus pieles o plumajes. Asimismo, las danzas fúnebres acompañadas de una música de gran intensidad lúgubre, como los ayarachis, originarias de regiones en que el acervo cultural antiguo, que se halla en vigencia, se mantiene relativamente puro. En cambio, los diablillos y los negritos no pueden ser sino coloniales. Creaciones de este tiempo poscolombino son, entre muchas, las danzas denominadas sijlla, enderezadas a ridiculizar al español, poniendo en juego a tipos como el escribano o el sangrador, protagonistas de verdaderos mimos.

La diferenciación, sin embargo, no es nítida, porque acontece con frecuencia que danzas de origen antiguo son bailadas por sujetos vestidos con una indumentaria anacrónica, absolutamente impropia. Quizá sí es un rasgo común en muchas danzas esta falta de concierto entre composición y ejecución, falta de concierto que se agrava a medida que se respeta menos la exactitud y propiedad de cada detalle, condiciones esenciales en todo ritual primitivo.

Si intentáramos una clasificación por el contenido o significado de la danza, nos hallaríamos al frente de muchos problemas cuya solución es previa. De todos modos, y como mera enumeración, podríamos citar: a) danzas religiosas, como el ayarachi;

b) danzas totémicas, como las del ukuku (oso) o el kusillu (mono); c) danzas guerreras, como la kachampa o el akorasi; d) danzas gremiales, como las de arrieros, pastores, llameros, etc.; e) danzas satíricas, como la sijlla, la chujchu (el palúdico), la de los majños, tucumanos, chilenos y tantas otras; f) danzas regionales, como las de chunchos o selváticos, kollas o altiplánicos, yungueños o tropicales; g) danzas pantomimas, como la akorasi de Acomayo o la muerte de Atahualpa; h) danzas importadas de solo diversión, como la contradanza o la tika-kaswa (baile florido); i) danzas agrícolas, como la del ayriway, en celebración de la cosecha; j) danzas de recorrido, es decir, que se camina y se baila, como las famosas “pandillas” de carnaval; etc.

La Iglesia católica tuvo parte principal en la introducción de algunas danzas de la época del dominio español. Trataba de sustituir los bailes idolátricos de los indios con otros que ofrecieran menor peligro a su obra evangelizadora: curas y frailes inventaron o trasladaron danzas y mimos, como moros y cristianos, que reproducía las luchas de aquel tiempo en defensa de la fe.

Obedeciendo a este mismo plan, se escribió y se hizo representar autos sacramentales, inclusive en los idiomas indígenas, como el *Usca Paucar*, *El pobre más rico* o el *Rapto de Proserpina*, debidos a la pluma de eclesiásticos diestros en el manejo de la lengua quechua. Pero les fue imposible desarraigar la danza vernácula, que no solo persistía sino proliferaba, apareciendo nuevas obras de franca o velada crítica antiespañola o convirtiendo a personajes terroríficos como el diablo en bufos bailarines de feria.

La mezcla del ritual católico con las viejas prácticas “gentílicas”, como en todo proceso de transculturación, se inició con la conquista española y continúa hasta nuestro tiempo, bajo la encubridora mirada del cura: ya no puede evitarlo y no se inmuta como ocurría con los célebres “destructores de idolatrías”, que en los siglos del dominio español se convirtieron en tremendos iconoclastas hasta llegar a un morboso erostratismo cuando atentaban contra todas las más excelsas manifestaciones del arte americano. Obras magníficas de arquitectura y escultura cayeron bajo su implacable piqueta; tejidos, cerámica, plumería eran reducidos a polvo en el afán de extinguir todo vestigio de la actividad estética precolombina que ellos, los frailes, consideraban vitanda, inspirada por el demonio. Pero si fue consumada en mucha parte tal obra de destrucción de las cosas o creaciones materiales, no lograron igual éxito cuando pretendían extinguir en el alma indígena su fondo filosófico y religioso, su intransferible sentido del cosmos y de la vida humana.

Pese a los siglos transcurridos, tales sentimientos alientan, como ascua en el rescoldo, en la conciencia del pueblo andino. Son sus proyecciones el ceremonial de

la fiesta pública y los ritos esotéricos celebrados en la clandestinidad, al amparo de la montaña o el páramo, en esa tierra de nadie donde no ha puesto su garra el blanco dominador. En los refugios distantes, a tiempo fijo, siguen las viejas prácticas y bajo la capa de la liturgia cristiana, debidamente camuflados, están ahí presentes en el templo o en la procesión los símbolos antiguos.

Lo más ostensible es la danza, dentro de su sentido oculto. Para la población no india, no es sino una forma escandalosa de divertirse, un número pintoresco de la “borrachera de los indios”. Gracias a esa interpretación, la danza puede vivir con su verdadero significado para el nativo, aunque no en la medida que en otros tiempos.

Hay en el calendario días marcados para el ritual católico que coinciden con los viejos ritos. Por ejemplo, la fiesta del Corpus Christi que cae en mayo o junio viene como anillo al dedo para que los indios continúen su antiquísima celebración de la Pascua del Sol (Inti Raymi), y así lo hacen con una habilidad extraordinaria. Si examinamos el calendario de fiestas católicas celebradas por los indios, notaremos que ciertas fechas son de primordial importancia para estos aun cuando en realidad no lo sean para la iglesia.

Otras fiestas son universales, es decir, que se observan en toda la extensión de los Andes, como el día de la Invención de la Cruz (3 de mayo), porque precisamente se relacionan con el mayor acontecimiento anual para los agricultores serranos: el comienzo de la cosecha. La Velación de la Cruz del pago (Cruz Velacuy) no es sino la gentílica ceremonia del Pakariko que antecedió a todo hecho trascendental en la vida incaica.

Es muy sugestivo que el mayor número de fiestas durante el Imperio de los incas se realizaba entre el término de la cosecha y el comienzo de la siembra; era el interregno agrícola aprovechado para las romerías y las ferias. Hoy es exactamente así. Por ejemplo, la mayor feria y romería peruana-boliviana se realiza en el santuario de Copacabana, a orillas del lago Titicaca, entre el 5 y 8 de agosto de cada año, prolongándose a veces una semana. A ella concurren algunas decenas de miles de indios de una vasta área de ambos países. Es durante dicha feria que se ejecuta el mayor y más variado número de danzas aborígenes y asimiladas.

En el calendario, aparte de estas fiestas generales, como la de la cruz, y de ferias, como la de Copacabana, figuran otras de muy extendida celebración y las de carácter local dedicadas al patrón del pueblo. En todas, la danza figura como punto esencial. Pero la danza ha quedado relegada al campo, a las aldeas; porque la ciudad comenzó a expelerla en el siglo de la independencia por un acto de pudor de “civilizados”: las autoridades prohibieron que ingresaran a ella los pintorescos bailarines que ponían una

nota de alegría y color en la urbe gris. Durante la época colonial, el Cuzco y Lima misma eran teatro animadísimo de las danzas de indios y negros. Algunas danzas indias se han introducido como diversión en los salones, como la kaswa y el kachikachi, aparte del baile bipersonal: el huayno.

Pierre Verger reúne en este álbum unas ciento cincuenta fotografías en que ha registrado sugerentes aspectos de la vida de los pueblos indígenas de este lado de Sudamérica, información que, aparte de su alto valor artístico, tiene un especialísimo interés para cuantos se dedican al estudio del hombre y de las colectividades humanas que pueblan el continente.

Son usos y costumbres de acentuada originalidad los que desfilan por estas páginas. En gran parte proceden de las antiguas culturas, pero aparecen mezclados con los elementos introducidos por los conquistadores europeos a partir del siglo XVI. Perú —y México-Centroamérica— ofrece el espectáculo de una activa transculturación: fermentos indígenas y alienígenas se combinan, y las formas resultantes en el proceso creador suelen distanciarse de las de su procedencia hasta dar fundamento a la afirmación de que en los Andes germina una nueva cultura.

Al escoger el tema de fiestas andinas, el autor ha obedecido a un plan bien madurado. Presenta de primera intención al pueblo indio en aquella fase que revela mejor que ninguna otra las esencias de una cultura: su religiosidad. En efecto —y aunque este no sea el lugar para discutirlo—, la religión, coetánea con la economía desde el momento inicial humano, aprehende mejor que esta aquello que de intransferible tiene todo ente de cultura. Es en lo religioso que el hombre se muestra más conservador y apegado a las fórmulas ancestrales; de ahí la increíble persistencia de los más remotos elementos de ese carácter.

La fiesta es la expresión cabal religiosa, en su rica complejidad, en su inagotable poder de atracción. Alrededor de la fiesta gira todo el universo: dioses y hombres se aproximan y estrechan, en el tiempo y en el espacio. Fuera del circuito de la fiesta, el mundo queda como en suspenso. Es la esperada discontinuidad de la monótona existencia. Tanto más expectativa y angustia despertará cuanto más triste y pobre es la vida corriente. Así se explica la enorme importancia de las fiestas andinas para el hombre de esta tierra.

Abren y cierran las páginas del álbum músicos indios tañedores de sendos violines y arpas que han “indianizado”. Por el curso del libro desfila la muchedumbre: va apareciendo en el horizonte como si emergiera —de acuerdo con sus mitos— de las entrañas del planeta, brota como el alba, a la indecisa luz del día velada por los humos y

vapores de los tempraneros puestos de comidas y bebidas calientes. El fotógrafo ha retratado el frío en la alta montaña con sus hombres embozados en largos ponchos, pero detona el sol a las pocas horas para iluminar la espléndida figura de San Pedro, pescador en balsa lacustre de vieja factura peruana, procesión en que se mezclan ritos católicos y paganos, a los acordes de zampoña y tamboril.

Ya se inicia la teoría de enmascarados blandiendo ruelas gigantes y *pendentifs* de pejes de plata; los “negrillos”, extraños seres que el indio caricaturiza; los “diablos” con largos y puntiagudos cuernos como sables y tremendos colmillos que recuerdan las máscaras de los peruanos precolombinos; los tocadores de diminutas flautas de Pan y aborlonadas monteras; los toreros cargados de alamares; los disfrazados de gallo con cresta y pico, otros diablos cornúpetos y de largas orejas; la preciosa danza de los puli pulis con sus vistosísimos tocados de plumas y flores y las flautas de caña y *pinkullus*; los kenachos que bailan con sus armaduras de piel de tigrillo y sus pollerines de plumaje multicolor; las mujeres, que giran como trompos, poniendo a la vista sus diez sobrepuestas faldas de llamativos colores; los auki-auki con sus pelucas blancas y rostro de cuero, representando burlescamente a los españoles de grandes sombreros; los chiriwanos, de origen forestal, tocando la zampoña de largos tubos en doble hilera y el gran tambor; el sikuri mayor de Copacabana, con su banda de tamborileros y flautistas; los ayarachis de Paratia, con su disforme tocado de plumas que asemeja árbol frondoso y sus mantos blancos o negros, al son de fúnebre melodía; y, luego, la procesión del apuesto Santiago (identificado con el rayo), muy de a caballo y con sus guardias de vara, espada y bandera, tres grados jerárquicos.

(Aquí, el fotógrafo vuela del altiplano al Cuzco, persiguiendo al celeste caballero, refugiado en el templo de los espejos, Santa Clara, junto a la Virgen, en las vísperas del Corpus). Y viene el día de Reyes, con Herodes al balcón y los tres Reyes Magos (el español, el indio y el negro), “andinizados”; sigue la procesión, con la mujer del *carguyoc* (mayordomo) portando uno de los guiones de plata; y llegamos otra vez al Cuzco para detenernos ante las andas del Señor de los Temblores, el Cristo indio, y la Purificada, la bonita divina señora que adoran los blancos; muchedumbre sudorosa de indios cargueros, de indios orantes.

Nuevamente la danza, ahora la de los kanchi o pobladores del valle alto, cargados de gruesas hondas multicolores y ricas varas con aros de plata y bolsas al modo antiguo que guardan la suspirada coca; ahora, la kachampa de aire marcial y la koyacha de San Sebastián, muy mestiza en la indumentaria y predominantemente española en

la coreografía; es la contradanza de Paucartambo, con sus complicados trajes y máscaras de alambre; y, en seguida, las danzas irónicas, la del chujchu, que mima el paludismo costeño de que es portador a la sierra el “licenciado” del Ejército, allí se ve al médico de bigotito chaplinesco y al soldadito armado de descomunal jeringa; el grupo de la sijlla está compuesto de juez, subprefecto, escribano y demás “letrados” del pueblo; cuanto ejecuta son burlescas parodias de la “administración”. Así se venga el indio, con sangrienta sátira, de cuantos lo explotan y oprimen.

Chilenos y argentinos figuran también en algunas de estas danzas. Son, por lo general, arrieros y comerciantes, y con ellos suele presentarse un personaje vestido de *jacket* y sombrero de copa que se reconoce como el “abogado”. En Checacupe, no lejos del Cuzco, hay una danza especial de los tucumanos en recuerdo de la arriería colonial y en parte republicana que mantuviera bastante unidos a los departamentos del sur peruano con el norte argentino.

Entre los ejercicios de destreza que se exhibe en la fiesta es notable uno de equilibrio que practican las mujeres de Quiquijana el día de Santa Rosa: se trata de un poste o mástil de madera de cinco metros de largo que las ejecutantes manejan con los dedos, manteniéndolo vertical, pese a los variados movimientos que le imprimen.

Estamos a la mitad del álbum y todavía se recreará la vista con nuevas danzas del Cuzco, entre las que se destacan algunas de indudable procedencia selvática, como los wayri chunchus de Ocongate o los kara chunchus de Maras. A finales del Imperio incaico (1525-1532) continuaba siendo de “moda”, para el pueblo y los artistas, el tema ferino, porque el avance inca sobre la Amazonía había vuelto a intensificarse bajo Huáscar, en los breves años anteriores a la guerra contra su desleal hermano Atahualpa. El baile sursur waylla es de flagelación entre varones, prueba viril muy observada en las ceremonias que siguen a la entrada en la pubertad. Los llameros de Ayaviri y los kapaj kolla de Paucartambo son danzas de competencia y sátira recíprocas, muy frecuentes entre los pueblos indios y aun dentro de las propias comunidades entre las bandas de arriba y abajo (“arribeños” y “abajeros”) en que se subdividen.

Entre las muchas obras coreográficas de evidente totemismo están las del kusillu y el uku uku; es decir, la del mono y el oso. Una típica ceremonia católica e india es la que se realiza el día de San Isidro Labrador, cuando el cura bendice las yuntas de bueyes y estas simbólicamente aran en la plaza. Las corridas de toros han sido muy complacidamente asimiladas a la fiesta andina; no faltan nunca. Pero no solo se realizan con toros de verdad, sino también con hombres que se disfrazan de tales.

Separándose un poco de la multitud, Verger ha retratado individualidades de “fiesteros”: se les ve como observadores sonrientes, casi nunca esquivos, casi nunca taciturnos, pese a cuanto de malo les ocurre. Miren ahora a estos músicos: el de la quena atravesada y el de la antara o flauta de Pan (zampoña), qué imponente y noble humanidad hay en ellos, en contraste con estos otros dos músicos “sopladores” de instrumentos europeos. Es la danza carnavalesca waylillas de Huancayo, y de allí son también estos magníficos mantos bordados de un historial contemporáneo, ingenuo y primitivo.

Allá van, como si fueran solos, esos panzudos cántaros que llevan la alegría a la fiesta con el dorado líquido que contienen: la chicha. En este grupo, la libación ha comenzado entre risas y cumplidos. La embriaguez asoma. Son diálogos primero amistosos, para tornar en disputas y aun pugilatos. Rostros de bebedores gozosos, riña mujeril en que el insulto es arma poderosa, vean la expresión de la agresora y la de los espectadores, en qué agudo contraste con la sonrisa dulce de la “cacica”, esta bella india tocada de un sombrero y vestida de un indumento que dejan atrás la fantasía de los modistos: es una matrona, sin dejar de ser una seductora hembra. Este es el abrazo indio que no estrecha un cuerpo con otro, que parece más bien exploratorio que afectuoso; así, su “apretón de manos”, que no llega a serlo, porque la mano india resbala, no estrecha, no aprieta.

El tema de los negros reaparece en Andahuaylas, con su entrada, el embajador y el baile. Las acrobacias de circo se introducen en la fiesta india, aquí, en Talavera, también en zona andahuaylina. Luego, la danza de los pastorcitos de Huancavelica y varios géneros de bailarines enmascarados.

Verger nos transporta al Ecuador para enseñarnos sugestivas escenas multitudinarias, en que el gran Proteo indio presenta otra faz. En la fiesta de Reyes, en la de San Juan Bautista, es el mismo hombre y la misma colectividad que en el centro o sur del Perú, Bolivia y aun el norte argentino. En estos grupos de la comida al aire libre o del balance, en la estampa de borrachos y, sobre todo, en la de su retorno al hogar, la fiesta vive dentro de su gran unidad indohispánica, dentro de la inmensa área de los Andes. Helos aquí, finalmente, tendidos, de cúbito dorsal, inmersos en un sueño reparador: con él termina la fiesta.

Termina también, para nosotros, el recorrido por este bellissimo libro que presenta a América el dilecto espíritu de Pierre Verger. Son sus *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes* la primicia de la obra en que está empeñado y que cuenta con la simpatía y devoción de cuantos le comprendemos y admiramos. En esta revelación de América, Francia no podía faltar: su *esprit* perfuma estas páginas.

EDITORIAL SUDAMERICANA S.A.
BUENOS AIRES



agosto 14 de 1944

Dr. Luis E. Valcárcel
Museo Nacional
LIMA - Perú

Muy señor nuestro:

Tenemos muy adelantados los trabajos de impresión del libro de Pierre Verger con fotografías de fiestas andinas, para el cual Vd. escribió unas palabras como prefacio.

Dicho libro, que esperamos poder dar al público a fines del mes próximo, saldrá a nuestro entender muy bien, por ser los documentos fotográficos excelentes y porque hemos encargado la confección de fotolitos y el tiraje al mejor taller de Buenos Aires.

Pero ahora que la confección del libro toca a su terminación, nos damos cuenta de que el prefacio del libro debería tener una mayor extensión. Para un libro de ciento cincuenta páginas de fotografías, el escrito de Vd., incluso compuesto en letra grande, apenas cubriría una página, lo cual es poco.

Conociendo la gran autoridad que tiene Vd. en la materia, nos agradecería que el escrito que precede a las fotografías de Pierre Verger, tuviera una mayor extensión y aunque fuera de una manera general, explicara los lugares, los orígenes, el significado, etc., de las danzas y fiestas que el lector conocerá por las fotografías del libro. Sería Vd. tan amable de acceder a escribirlo?

En caso afirmativo deseáramos que su trabajo tuviera una extensión que fluctuara entre diez y quince cuartillas escritas a máquina. Inútil decirle que pagaremos gustosos la retribución que Vd. fije por su trabajo, cuyo monto puede indicarnos al contestar esta carta.

Para no demorar la salida del libro necesitaríamos tener en nuestro poder el trabajo a primeros del próximo mes de septiembre. Por si no guardara copia le adjuntamos el escrito de Vd. que nos remitió Pierre Verger.

El libro aparecerá con el título "Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes", pues tiene así a nuestro entender una mayor sugestión para el público.

Las leyendas de las fotografías irán en tres idiomas y por exigencias de compaginación tendremos que acortar algunas que son muy largas.

Quedamos en espera de sus noticias, sus afmos.

EDITORIAL SUDAMERICANA S. A.

Antonio Umanzor

Gerente

Carta del gerente de la Editorial Sudamericana S. A. dirigida a Luis E. Valcárcel, solicitándole la remisión de un texto para el prólogo del libro *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes* (1945). Buenos Aires, 14 de agosto de 1944. Cortesía del Centro y Archivo Luis E. Valcárcel.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, C. (2018). *La ambivalente conceptualización antropológica sobre el indio en el Perú. De la convergencia indigenista a la antropología en el Cusco (1909-1973)*. (Tesis de licenciatura). Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/16162>.
- Aguilar, C. (2019). La conceptualización antropológica del indio en el Cusco (1942-1973). Esquema para entender la antropología en el Perú desde la diversidad. *Discursos del Sur*, (4), 153-177. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=767879439009>.
- Aguilar, C. (2024). El proceso de institucionalización de la antropología en el Perú y la invención del indio (1937-1960). *Revista de Historia da UEG*, 13(2). <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/15302>.
- Anónimo (19 de agosto de 1942). Cámara de Diputados. *El Comercio*, p. 2.
- Anónimo (setiembre de 1945). Muestra fotográfica del paisaje peruano. *Turismo*, p. 111.
- Artco (1959). *Alto Perú. El gran imperio de los incas*. Ediciones Arte y Color.
- Asensio, R. (2018). *Señores del pasado: arqueólogos, museos y huaqueros en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Asensio, R. (2023). *Breve historia del desarrollo rural en el Perú (1900-2020)*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Asensio, R. (2025). *El terremoto de Cusco: reconstrucción, Guerra Fría y utopías urbanas*. Instituto de Estudios Peruanos / Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Autorización del Patronato Departamental del Cusco a la expedición de Paul Fejos* (15 de noviembre de 1940). (Informe de autorización). Archivo Histórico de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco. Fondo Patronato Departamental de Arqueología del Cusco, legajo 1, libro 1.
- Banks, M. y Ruby, J. (eds.) (2011). *Made to be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. University of Chicago Press.
- Bateson, G. y Mead, M. (1942). *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York Academy of Sciences.
- Ben-Amos, D. (1971). Toward a Definition of Folklore in Context. *The Journal of American Folklore*, 84(331), 3-15. <https://doi.org/10.2307/539729>.
- Benjamin, W. (1996 [1931]). Petite histoire de la photographie. *Études Photographiques*, (1), 1-20.
- Benjamin, W. (1999 [1931]). Little History of Photography. En M. W. Jennings, H. Eiland y G. Smith (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings*, (vol. 2, part. 2, 1931-1934) (pp. 507-530). Harvard University Press.

- Bischof, W., Frank, R. y Verger, P. (1956a). *From Incas to Indios*. (Introducción de M. Tuñón de Lara). Robert Delpire / Universe Books.
- Bischof, W., Frank, R. y Verger, P. (1956b). *Indians pas mort*. (Texto de G. Arnaud). Robert Delpire.
- Boggs, R. S. (1940). El folklore en los planes de estudios de las universidades de los EE. UU. de América. *Revista Universitaria*, (78), 145-154.
- Bourricaud, F. (2023 [1967]). *Poder y sociedad en el Perú contemporáneo*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Calvo, R. (2010). La antropología urbana en el Cusco. *Anthrophosentido*, (1), 103-118.
- Calvo, R. (2019). La antropología física en Cusco. *El Antoniano*, 5(1), 1-17. <https://revistas.unsaac.edu.pe/index.php/anto/article/view/867>.
- Cánepa, G. (2018). Imágenes móviles: circulación y nuevos usos culturales de la colección fotográfica de Heinrich Brüning. En G. Cánepa y I. Kummels (eds.), *Fotografía en América Latina: imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio* (pp. 79-123). Instituto de Estudios Peruanos.
- Cánepa, G. y Kummels, I. (eds.) (2018). *Fotografía en América Latina. Imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Centro Cultural-Deportivo Waman Puma de Ayala (1941). Presentación. *Waman Puma: Revista Mensual de Cultura y Folklore*, 1(1), p. 1.
- Cerrón-Palomino, R. (1992). Sobre el uso del alfabeto oficial quechua-aimara. En J. C. Godenzzi (ed.), *El quechua en debate: ideología, normalización y enseñanza* (pp. 121-155). Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Cerrón-Palomino, R. (1997). *Quechua sureño, diccionario unificado*. Biblioteca Nacional del Perú.
- Chio, J. (2023). Visual anthropology. En F. Stein (ed.), *The Open Encyclopedia of Anthropology*. University of Cambridge. <http://doi.org/10.29164/21visual>.
- Chocano, R., La Serna, J. C. y Roel, P. (2025). La accidentada gestión de sonidos auténticos: agendas intelectuales, desafíos institucionales y conexiones transnacionales en el Archivo Musical Folklórico del Perú, 1949-1952. *Latin American Research Review*, 1-23. <https://doi.org/10.1017/lar.2024.70>.
- Cloez, E. (2022). “Un an à travers l’Amérique du Sud”: *Le fonds photographique d’Henri Tracol conservé au Musée du Quai Branly-Jacques Chirac* [Mémoire de maîtrise non publié]. École du Louvre.
- Crónica Universitaria (1942). Sección de arqueología. *Revista Universitaria*, (82), 239.
- Crónica Universitaria (1943). Concurso de cátedras. *Revista Universitaria*, (84), 279.
- Cuadro de empleados del Patronato Departamental de Arqueología* (1942). [Informe salarial]. Archivo Histórico de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco. Fondo Patronato Departamental de Arqueología del Cusco, legajo 2, libro 2.

- Davis, Paul R. (s. f.), *Pierre Verger en los Andes, 1939-1944: antes de Fátumbí*. <https://www.menil.org/read/online-features/enchanted/to-know-the-andes/pierre-verger-in-the-andes?locale=es>.
- De Conti Dorea, J. (2011). Una etnografía en los archivos de la Fundación Pierre Verger. Diálogos, discusiones e interacción a partir de un estudio de caso. *Revista Colombiana de Antropología*, 47(1), 193-221. <https://doi.org/10.22380/2539472X.934>.
- De la Cadena, M. (2004). *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cusco*. Instituto de Estudios Peruanos.
- De Moura Pôssa, C. M. (s. f.). *O toque Verger: Estudo da obra fotográfica de Pierre Verger*. Fundación Pierre Verger. <https://pierreverger.org/textos-sobre-verger/o-toque-verger-estudo-da-obra-fotografica-de-pierre-verger/>.
- De Szyszlo, F. (2013). Con José María descubrí el Perú quechua. En C. Esparza, M. Giusti, G. Núñez, C. Pinilla, G. Portocarrero, C. Rivera, E. Rizo-Patrón y C. Sagástegui (eds.), *Arguedas, la dinámica de los encuentros culturales* (tomo I) (pp. 459-466). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Degregori, C. I. y Sandoval, P. (2008). La antropología en el Perú: del estudio del otro a la construcción de un nosotros diverso. *Revista Colombiana de Antropología*, 44(1), 299-334. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1111>.
- Denoyelle, F. (2023). *Les agences photo. Une histoire française*. Les Éditions de Juillet.
- Echevarría, G. (2012). Julio C. Tello y la ilustración arqueológica peruana. *Arqueología y Sociedad*, (24), 107-136. <https://doi.org/10.15381/arqueolsoc.2012n24.e12336>.
- Emé Leyva, G. (2017). *Los ilustradores de Julio C. Tello: la influencia del indigenismo telúrico-arqueológico en su obra, 1935-1965*. (Tesis de maestría). Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/9194>.
- Estatuto de la Asociación Peruana de Arqueología (1940). *Chaski*, 80-86.
- Fábregas, A. (2021). *Historia mínima del indigenismo en América Latina*. El Colegio de México.
- Farfán, J. M. (1944). Notas bibliográficas. *Revista del Museo Nacional*, (13), 193.
- Fejos, P. (1941). Descubrimientos arqueológicos en el Perú. Informe sobre los realizados en Cedrobamba. *Revista del Museo Nacional*, 10(1), 91-99.
- Fernández, Á. (2013). El etnógrafo como contrabandista. Tráfico de imágenes, propagación de conceptos y usos de la cultura material en la obra de Alfred Métraux. *Cuadernos de Literatura*, 17(33), 224-252.
- Flores Yon, R. J. (2018). Los primeros pasos de la antropología en el Perú (1946-1952). Notas para la historia de la Antropología en el Perú. *Antrópica: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 4(8), 45-66. <https://doi.org/10.32776/arcsh.v4i8.72>.
- Frizot, M. y De Veigy, C. (2009). *Vu: le magazine photographique, 1928-1940*. Éditions de la Martinière.

- Fundação Pierre Verger (s. f.). *Fototeca*. Pierre Verger Foundation. <https://pierreverger.org/fototeca/>.
- García Liendo, J. (2017). Teachers, Folklore, and the Crafting of Serrano Cultural Identity in Peru. *Latin American Research Review*, 52(3), 378-392. <https://doi.org/10.25222/larr.78>.
- Goldwater, R. (1938). *Primitivism in Modern Painting*. Harper & Brothers.
- González, O. (2011). El Instituto Indigenista Peruano: una historia por conocer. En L. Giraudo y J. Martín-Sánchez (eds.), *La ambivalente historia del indigenismo: campo interamericano y trayectorias nacionales, 1940-1970* (pp. 133-158). Instituto de Estudios Peruanos.
- Informe del estado de conservación de Machupicchu* (22 de julio de 1946). [Informe de inspección arqueológica]. Archivo Histórico de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco. Fondo Patronato Departamental de Arqueología del Cusco, legajo 3, libro 3.
- Informe del estado de conservación de muros incaicos en la ciudad* (17 de marzo de 1944). [Informe de inspección arqueológica]. Archivo Histórico de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco. Fondo Patronato Departamental de Arqueología del Cusco, legajo 3, libro 3.
- Instituto de Antropología (1946). Cuadro de autoridades. Con especificaciones de cursos i horas de labor. *Revista Universitaria*, (90-91), 240.
- Instituto de Folklore y Bellas Artes (1949). La reorganización de la Universidad Nacional del Cuzco. *Revista Universitaria*, (96), 333-368.
- Kintner, W. (1933-1969). *Watson Kintner papers. 16 mm Motion Picture Films, 1933-1969*. Penn Museum: Online Collections. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology. <https://www.penn.museum/collections/archives/findingaid/552895>; http://www.archive.org/details/UPMAA_films.
- Krauss, R. (1981). The Photographic Conditions of Surrealism. *October*, (19), 3-34. <https://doi.org/10.2307/778652>.
- La Serna, J. C. (2022). *Abraham Guillén y los registros visuales del patrimonio inmaterial*. Ministerio de Cultura del Perú.
- La Serna, J. C. (2023). Ciudad letrada, empresarios de la imagen y el país de los incas. Registro fotográfico y narrativas patrimoniales del Cusco monumental (1897-1910). *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 50(1), 319-352. <https://doi.org/10.15446/achsc.v50n1.101059>.
- La Serna, J. C. y Villafuerte, I. E. (eds.) (2023). *El legado del amauta: Luis E. Valcárcel, la gestión del patrimonio y las políticas culturales en el Perú (1913-1964)*. Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco / Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Laurière, C. (2008). *Paul Rivet, le savant et le politique*. Publications Scientifiques du Muséum National d'Histoire Naturelle.
- Laurière, C. (2009). La Société des Américanistes de Paris: une société savante au service de l'américanisme. *Journal de la Société des Américanistes*, 95(2), 93-115. <https://doi.org/10.4000/jsa.11002>.

- Laurière, C. (2011). *Un américain au service de l'ethnologie française. Biographie de Paul Rivet*. Bérose - Encyclopédie Internationale des Histoires de l'Anthropologie. <https://www.berose.fr/article505.html>.
- Laurière, C. (2012). Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: el caso del Museo Etnográfico de Trocadero y del Museo del Hombre (1928-1940). *Revista de Indias*, 72(254), 35-66. <https://shs.hal.science/halshs-00829064v1>.
- Le Boulter, J.-P. (1993). *Le pied à l'étrier: correspondances entre Alfred Métraux et Pierre Verger (1946-1963)*. Jean-Michel Place.
- Le Boulter, J.-P. (2002). *Pierre Fatumbi Verger. Un homem livre*. Fundación Pierre Verger.
- Llanos, L. A. (21 de febrero de 1940). Asociación Peruana de Arqueología. Constitución del Comité Departamental. *El Sol* [Cusco], p. 3.
- Loayza, S. (2023). Redes, cátedra y gestión. Luis E. Valcárcel y la “invención” del patrimonio arqueológico cusqueño (1912-1925). En J. C. La Serna e I. E. Villafuerte (eds.), *El legado del amauta: Luis E. Valcárcel, la gestión del patrimonio y las políticas culturales en el Perú (1913-1964)* (pp. 117-155). Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco / Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Loayza, S. (2025). Antigüedades, intelectuales y región. El Museo Arqueológico del Cusco y los artilugios incásicos de una ciudad letrada (1909-1930). *El Futuro del Pasado*, (16), 335-386. <https://doi.org/10.14201/fdp.31784>.
- Luciak, I. (2016). Vision and Reality. Axel Wenner-Gren, Paul Fejos and the Origins of the Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research. *Current Anthropology*, 57(S14), 302-332. <https://doi.org/10.1086/687776>.
- Lugon, O. (2001). *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Macula.
- Lühning, A. (2004). *Pierre Verger: repórter fotográfico*. Bertrand Brasil.
- Majluf, N. (2022). *La invención del indio: Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Marcos, P. (2001). *Viaje a través de América del Sur: del océano Pacífico al océano Atlántico*. (Dos tomos). Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Martín-Sánchez, J. y Giraudo, L. (2025). El indigenismo peruano en perspectiva global. En A. Lerner y A. Vergara (eds.), *Perú global: explicar el Perú con el mundo* (vol. 1) (pp. 377-394). Crítica / Universidad del Pacífico.
- Martínez Compañón, B. J. (ca. 1782-1790). *Trujillo del Perú*. (Manuscrito digitalizado, nueve vols.). <https://fuenteshistoricasdelperu.com/2021/01/28/codice-trujillo-del-peru-por-baltazar-jaime-martinez-companon-ca-1782-1790/>.
- Mauuarin, A. (2015). De “beaux documents” pour l'ethnologie: expositions au Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1933-1935). *Études Photographiques*, (33), 20-41. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3559>.

- Mauuarin, A. (2022). *À l'épreuve des images. Photographie et ethnologie en France (1930-1950)*. Presses Universitaires de Strasbourg.
- Mendoza, Z. (2006). *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Métraux, A. (1961). *Les incas*. Du Seuil.
- Mora, G. y Hill, J.-T. (2004). *Walker Evans. La soif du regard*. Du Seuil.
- Morote Best, E. (1948). La superstición y las supersticiones. *Revista Universitaria*, (95), 187-213.
- Morote Best, E. (1951). Guía para la recolección de material folklórico. *Revista Universitaria*, (101), 223-282.
- Navarro del Águila, V. (1940). [Semblanza del Dr. Ralph Steele Boggs]. *Revista Universitaria*, (78), 145-146.
- Navarro del Águila, V. (1944). Calendario de fiestas populares del departamento del Cusco. *Revista del Instituto Americano de Arte*, 3(3), 37-80.
- Núñez del Prado, O. (1949). Chinchero, un pueblo andino del sur (algunos aspectos). *Revista Universitaria*, (97), 177-230.
- Omrani, A. (2023). A Critical Review of Visual Anthropology. *Visual Review: International Visual Culture Review*, 13(1), 105-122. <https://doi.org/10.37467/revvisual.v13.3382>.
- Paz Soldán, M. F. (1865). *Atlas geográfico del Perú*. Librería de Augusto Durand.
- Paz Soldán, M. (1862). *Geografía del Perú*. Librería de Fermín Didot Hermanos, Hijos y Cía.
- Peltier-Caroff, C. (2017). La collection de diapositives sur verre pour les conférences avec projection. En A. Delpuech, C. Laurière y C. Peltier-Caroff (eds.), *Les années folles de l'ethnographie, Trocadéro 28-37* (pp. 730-735). Publications Scientifiques du Muséum National d'Histoire Naturelle.
- Ponce de León, F. y Heredia, D. (23 de abril de 1940). El Centro Geográfico del Cusco y la expedición científica norteamericana. *El Sol* [Cusco], p. 2.
- Presupuesto General de la República* (1959). *Pliego de Educación Pública para 1959*. Oficina Tipográfica de La Opinión Nacional.
- Poole, D. (1997). *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton University Press.
- Quijano, A. (1980). *Dominación y cultura: lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Mosca Azul Editores.
- Ratzel, F. (1896). *The History of Mankind*. (Tres vols.). Macmillan.
- Riviale, P. (2008). *Una historia de la presencia francesa en el Perú, del Siglo de las Luces a los Años Locos*. Institut Français d'Études Andines.
- Rowe, J. (1949). Víctor Navarro del Águila. [Nota necrológica]. *Folklore*, (4), 77-80.

- Sellier, L. y Pommier, H. (30 de julio de 1994). "Pierre Verger, destin d'un passeur". *Portrait Sans Pareil* [programa de radio]. Radio France Culture.
- Société des Américanistes (1930). Article 1 des Statuts de la Société des Américanistes. *Journal de la Société des Américanistes*, 22(2), 3-8. https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1930_num_22_2_1069.
- Société des Américanistes (1933). Actes de la Séance du 4 avril 1933. *Journal de la Société des Américanistes*, 25(1), 181-184. https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1933_num_25_1_1876.
- Sontag, S. (1977). *On Photography*. Dell Publishing Co.
- Souty, J. (2007). *Fatumbi Verger du regard détache la connaissance initiatique*. Maisonneuve / Larose.
- Souty, J. (2020). *Pierre Fatumbi Verger. Du regard détaché à la connaissance initiatique*. Hémisphères / Maisonneuve / Larose.
- Tauro, A. (1945). *Anuario bibliográfico peruano de 1944*. Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- Tauro, A. (1949). *Anuario bibliográfico peruano de 1947*. Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- Tello, J. C. (8 de enero de 1942). En qué forma deben invertirse los 100 mil soles de la Fundación Wenner Gren. *El Comercio* [Cusco], pp. 1 y 4.
- The Viking Fund. (8 de enero de 1942). Viking Fund: fundación con fines científicos, caritativos y educacionales (carta al Dr. Chaparro). *El Comercio* [Cusco], p. 1.
- Tisseron, S. (1999). *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*. Flammarion.
- Turiba, L. (1990). Coco Be Lefó Axé Verger. *Bric a Brac*, (4), 80.
- Valcárcel, L. E. (1927). *Tempestad en los Andes*. Editorial Minerva.
- Valcárcel, L. E. (17 de enero de 1942). Sobre la Sección de Arqueología en nuestra Universidad. Opinión del doctor Luis E. Valcárcel. *El Comercio* [Cusco], p. 1.
- Valcárcel, L.E. (1943). *Historia de la Cultura Antigua del Perú*. Imprenta del Museo Nacional.
- Valcárcel, L.E. (1945). "Prólogo". En Verger, P. *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*. Editorial Sudamericana.
- Valcárcel, L. E. y Rivet, P. (1931-1957). *Correspondance entre Luis Eduardo Valcárcel et Paul Rivet*. Muséum National d'Histoire Naturelle. Fondo Paul Rivet, código 2AP1C20e.
- Valderrama, R. y Escalante, C. (2008). Balance de las investigaciones en antropología en el Cusco. En A. Diez Hurtado (ed.), *La antropología ante el Perú de hoy: balances regionales y antropologías latinoamericanas* (pp. 67-82). Centro de Investigaciones Sociológicas, Económicas, Políticas y Antropológicas / Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Verger, P. (1945). *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*. (Prólogo de L. E. Valcárcel). Editorial Sudamericana.
- Verger, P. (1982). *50 anos de fotografia*. Corrupio.
- Verger, P. (1991). Entretien avec Emmanuel Garrigues. *L'Ethnographie*, (87), 169.
- Verger, P. (1993). *Le messenger: photographies 1932-1962*. Bleu Outremer / Revue Noire.

- Verger, P. y Valcárcel, L. E. (1950). *Indians of Peru*. Pocahontas Press.
- Villafuerte, I. E., La Serna, J. C., y Robin Azevedo, V. (eds.) (2025). *La seducción de la fotografía andina. Pierre Verger, fiestas y danzas en el país de los incas*. [Catálogo de exposición]. Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco.
- Vizcarra, A. (1940). Folklore musical peruano. *Revista Universitaria*, (78), 163-198.
- Wenner-Gren, A. (23 de agosto de 1940). Notas cambiadas entre el señor Axel Wenner-Gren y el rector Dr. Chaparro. *El Comercio* [Cusco], p. 5.
- Yépez, A. (1940). El folklore peruano. *Revista Universitaria*, (78), 65-73.

Dossier fotográfico

Nota aclaratoria del *dossier*

El conjunto de 48 fotografías que se ofrecen en el presente *dossier* provienen de los negativos que Pierre Verger entregó al Museo Nacional y al Instituto de Estudios Etnológicos, producto de su tarea de registro en el territorio peruano y, ocasionalmente, el altiplano boliviano, entre 1942 y 1945.

Todos estos negativos tienen el mismo formato cuadrado (6 x 6 cm), que ahora se acopian en el Fondo Pierre Verger del Museo Nacional de la Cultura Peruana, institución que ha ofrecido los escaneados de las imágenes para su incorporación en esta publicación y en la exposición que la acompañó, instalada en las ciudades del Cusco y Lima (octubre 2025-enero 2026).

Un año antes de partir del Perú, Pierre Verger publicó en 1945, en Buenos Aires, *Fiestas y danzas en los Andes y en el Cuzco* (Editorial Sudamericana, reimpresso en 1951), que incluyó la selección de un conjunto de 148 fotografías que se corresponden a las series que realizó durante sus viajes por el interior del país, además de los Andes bolivianos y ecuatorianos. Los negativos originales que se usaron para las reproducciones integradas en dicha obra se encuentran hoy en los archivos de la Fundación Pierre Verger, en Salvador de Bahía, Brasil. El lector podrá identificar que varias de las imágenes que incluimos en la presente publicación se corresponden al mismo recorrido visual, de tal manera que las fotografías de ambos libros parecen complementarse, ofreciéndonos una idea más precisa de la forma en que Verger realizó su registro, así como la selección que entregó a las instituciones peruanas y las que ofreció a los editores argentinos.

Por decisiones editoriales, las fotografías integradas a *Fiestas y danzas...* fueron recortadas, a fin de focalizar la mirada en los elementos centrales de los bailes, los rostros o los trajes de algunos de los personajes. Aparentemente, Verger y los directivos de Editorial Sudamericana decidieron ocultar aquellos elementos que se confrontaban a la idea de tradicionalidad que buscaron ofrecer a los lectores, descartando de la imagen los atributos vinculados a la modernización material que iba transformando a las sociedades andinas, como los automóviles, el cableado eléctrico o las vestimentas que rompieran con la armonía telúrica que la recopilación fotográfica buscaba componer, propio de la etnografía de rescate que marcó la labor de registro de nuestro fotógrafo, hecho que se reafirma en las leyendas construidas para acompañar los clichés, así como en el texto del prólogo escrito por Luis E. Valcárcel.

En el presente *dossier*, si bien respetamos el contenido original de las imágenes, por razones editoriales las fotografías también han sido editadas, recortándose en todos los extremos de las imágenes, a fin de adecuarlas al diseño del libro que replica el diámetro de la obra original de 1945 (formato 19.5 x 25 cm).

Para la construcción de las leyendas y el fechado de las fotografías, nos hemos valido de las austeras informaciones que Verger dejó en los sobres que contenían originalmente los negativos y los contactos en el Museo Nacional, la correspondencia de Pierre Verger con Lincoln Kirstein y Luis E. Valcárcel, las leyendas que aparecen en *Fiestas y danzas...*, así como las referencias que acompañan las imágenes incluidas en la colección digital de la Fundación Pierre Verger. En algunos casos particulares, amigos y colegas nos han ofrecido detalles complementarios para facilitar la identificación de los lugares y danzas representadas en las fotografías.



Retrato de joven quechua. Fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo (Cusco), 1942-1943. Colección del MNCP.



Campeŕino quechua en traje tradicional. Pisac (Calca, Cusco), 1942-1943. Colecci3n del MNCP.



Retrato de joven indígena. Lampa (Puno), 1943. Colección del MNCP.



Retrato de indígena frente a la iglesia de Santiago Apóstol de Lampa (Puno), 1943. Colección del MNCP.



Joven quechua en la plaza de Armas de Paucartambo durante las celebraciones de la fiesta de la Virgen del Carmen (Cusco), 1942-1943. Colección del MNCP.



Niña indígena posa frente a la cámara. Capachica (Puno), 1943. Colección del MNCP.



Mujer indígena del distrito de Tinta (Canchis, Cusco), 1942-1943. Colección del MNCP.



Enmascarado de la danza de tucumanos. Evocación al arrieraje colonial y republicano que unió los departamentos surperuanos con el noroeste argentino, en Checacupe (Canchis, Cusco), 1942-1943. Colección del MNCP.



Danzante con traje de llamero, probablemente en la fiesta de Ayaviri (Puno), 1942-1943. Colección del MNCP.



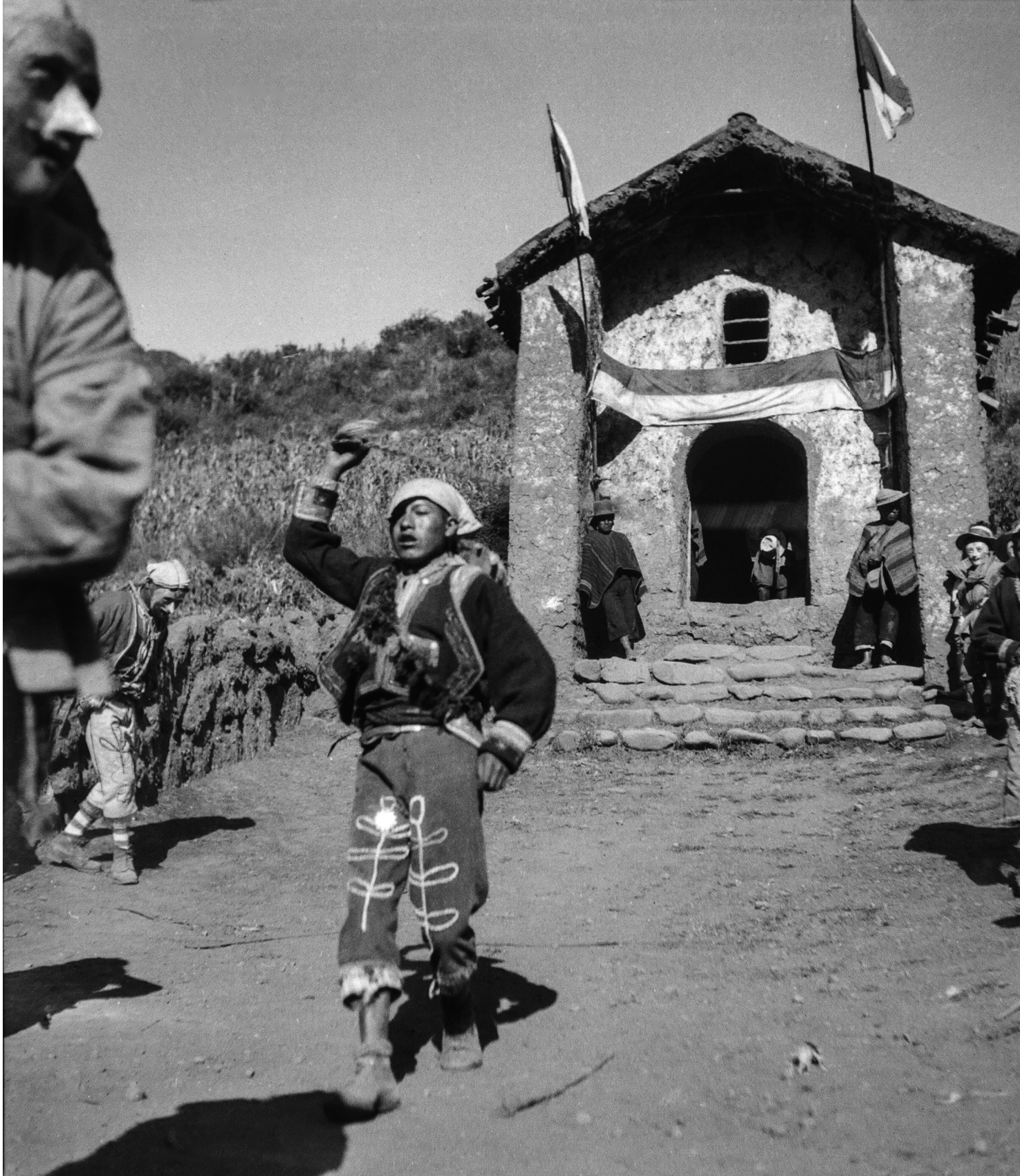
El Taytacha de los Temblores sale en procesión de la Catedral del Cusco. Lunes Santo de 1943. Colección del MNCP.



Procesión del Corpus Christi. Plaza de Armas del Cusco, 1943. Colección del MNCP.



Fiesta de la Bajada de los Reyes Magos en San Pablo (Canchis, Cusco), enero de 1943. Colección del MNCP.



Danza de combate (kachampa), comunidad de Queromarca, Tinta (Canchis, Cusco), 1942-1943. Colección del MNCP.



Comparsa de wayri chunchos y varayocs en la celebración en honor del Señor de Qoyllur Rit'i en Ocongate (Quispicanchi, Cusco), junio de 1943. Colección del MNCP.



Comparsa de qapac negro desfila frente al almacén San Martín, a un costado de la plaza de Armas de Paucartambo, en la fiesta de la Virgen del Carmen (Cusco), 1942-1943. Colección del MNCP.



Multitud de feligreses observa la presentación de los diablos danzantes en la celebración de la fiesta de San Pedro de Ichu (Puno), 29 de junio de 1943. Colección del MNCP.



Diablos danzantes en la celebración de la fiesta de San Pedro de Ichu (Puno), 29 de junio de 1943. Colección del MNCP.



Visita al cementerio en el Día de Todos los Santos. Juliaca (Puno), 1943. Colección del MNCP.



Mujeres portan estandartes durante la fiesta de la Virgen de Alta Gracia en Ayaviri (Puno), setiembre de 1943.
Colección del MNCP.



Plaza de San Sebastián en un día de fiesta. Al fondo destaca un altar de espejos. Cusco, 1943. Colección del MNCP.



Vista del arco de Santa Clara en la ciudad del Cusco, 1942-1943. A la izquierda de la imagen se revelan los carteles de un taller de modas y una sombrería. Colección del MNCP.



Un arco de la plaza de San Pablo (Canchis, Cusco), 1942-1943. Colección del MNCP.



“Se necesita un muchacho y muchacha”. Anuncio de empleos en el frontis de la zapatería El Confort en Sicuani (Canchis, Cusco), 1942-1943. Colección del MNCP.



Grupo de campesinos sentados sobre un muro observan las corridas de toros en Tinta (Canchis, Cusco), 1942-1943.
Colección del MNCP.



Mujer recoge agua de una pileta en Pisac (Calca, Cusco), 1942-1943. Colección del MNCP.



“¡Viva el Perú!”. Tres campesinos indígenas reposan frente a un local comercial en Pampamarca (Canas, Cusco), 1942-1943.
Colección del MNCP.



Paisaje andino. Combapata (Canchis, Cusco), 1942-1943. Colección del MNCP.



Hombres reunidos en el patio interior de una casa. Acomayo (Cusco), 1942-1943. Colección del MNCP.



Manada de llamas a la salida del pueblo. Cusco, 1942-1943. Colección del MNCP.



Vendedoras de cerámica utilitaria en el mercado de Sicuani (Canchis, Cusco), 1942-1943. Colección del MNCP.



Grupo de campesinos se reúne alrededor de un puesto callejero de venta de bebidas en el mercado de Sicuani (Canchis, Cusco), 1942-1943. Colección del MNCP.



Grupo de vendedoras en un día de feria. Lampa (Puno), 1943. Colección del MNCP.



Vendedoras en la plaza de Armas de Lampa (Puno), 1943. Colección del MNCP.



Una vista de la feria de Ilave (El Collao, Puno), 1943. Colección del MNCP.



Grupo de mujeres del distrito de Capachica (Puno), 1943. Colección del MNCP.



“Picantería IV Centenario”. Pendón con escena indigenista. Hace referencia a las celebraciones por los cuatrocientos años de la fundación española de la ciudad del Cusco, 1942-1943. Colección del MNCP.



“Picantería La Cholita”. Pendón con escena indigenista pintada sobre una plancha de hojalata. Hace referencia a la famosa fotografía *Tristeza andina*, de Martín Chambi. Cusco, 1942-1943. Colección del MNCP.



Cruz con epitafio pintado en hojalata. Cusco, 1942-1943. colección del MNCP.



Artesana trabaja con el batán en el patio de una casa-taller en Pucará. A su espalda, matrices para modelar esculturas en arcilla. Lampa (Puno), 1943. Colección del MNCP.



Artesana modela cerámica con las manos en Pucará (Lampa, Puno), 1943. Colección del MNCP.



Vendedoras de cerámica utilitaria en los exteriores del mercado de San Pedro, en la actual calle Thupaq Amaru del Cusco, 1942-1943. Colección del MNCP.



Devotos afroperuanos del Señor de los Milagros recorren las calles del centro de Lima durante la procesión de octubre, 1942-1945. Colección del MNCP.



Joven vendedora de comida en la feria de Pucará (Huancayo, Junín), 1942-1943. Colección del MNCP.



Danza de huaylillas y sus mantos bordados durante el carnaval de Huancayo (Junín), 1942-1943. Colección del MNCP.



Feria campesina en el cerro de Acuchimay, con motivo de la Semana Santa en el actual distrito de Carmen Alto (Huamanga, Ayacucho), 1942-1945. Colección del MNCP.



Entrada de los chamizos en el inicio de las celebraciones de la Semana Santa en Huamanga (Ayacucho), 1942-1943.
Colección del MNCP.



Feria en la plaza de Armas de la ciudad de Talavera (Andahuaylas, Apurímac), 1942-1943. Colección del MNCP.



Comparsa de músicos, señalados por Verger como chiriguanos, en la fiesta de la Virgen de Copacabana (Bolivia), agosto de 1942. Colección del MNCP.

Los autores

Juan Carlos La Serna

Historiador y magíster en Ciencias de la Religión por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Especialista en historia del patrimonio, de la fotografía y las industrias culturales. Es docente asociado en la Escuela Profesional de Historia de su alma máter e investigador de la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura. Ha escrito numerosos libros, entre los que destacan *Religiosidad, folclore e identidad en el Altiplano. Una historia de los universos festivos de la mamita Candelaria de Puno* (2016); *Sicuris, máscaras y diablos danzantes. Historia de la diablada y la identidad cultural en Puno* (2018); y *Abraham Guillén y los registros visuales del patrimonio inmaterial* (2022).

Ivo Edgar Villafuerte

Historiador por la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco y magíster en Historia de América Latina: Mundos Indígenas por la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla). Es autor de varios artículos y libros, tales como *La construcción del Santuario de Nuestra Señora de Cocharcas* (en coautoría con Ángela Concha, 2023); *El legado del amauta Luis E. Valcárcel, la gestión del patrimonio y las políticas culturales en el Perú (1913-1964)* (en coautoría con Juan Carlos La Serna, 2023); e *Historia del distrito de Wanchaq. Sociedad, cultura y modernidad* (en coautoría con Santiago Loayza, 2025). Actualmente es gestor cultural en la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco y docente en la Escuela Profesional de Historia de su alma máter.

Raúl Asensio

Historiador, doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Cádiz e investigador principal del Instituto de Estudios Peruanos. Es autor de diferentes libros sobre historia social y cultural del Perú, entre los que destacan *El apóstol de los Andes: el culto a Túpac Amaru en el Cusco durante la revolución velasquista* (2017); *Señores del pasado: arqueología, museos y huaqueros* (2018); *Breve historia del desarrollo rural en el Perú, 1990-2020* (2023); y *El terremoto de Cusco. Reconstrucción, Guerra Fría y utopías urbanas* (2025).

Emma Cloez

Egresada de la Escuela del Louvre en Historia del Arte y Antropología del Patrimonio y licenciada en Antropología por la Universidad de París Nanterre. Es autora de dos tesis de investigación: *Un año por Sudamérica: el fondo fotográfico de Henri Tracol conservado en el Museo del Quai Branly-Jacques Chirac* (2022) y *La red del Museo de Etnografía del Trocadéro y del Museo del Hombre, un trampolín para la constitución del conjunto de fotografías tomadas en los Andes entre 1928 y 1940* (2023). Vive en París y trabaja como conferencista-guía para diferentes museos públicos.

Santiago Loayza

Historiador por la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. Especialista en historia cultural del Cusco republicano. Ha publicado diversos trabajos científicos en torno al patrimonio arqueológico, los intelectuales y la historia local, entre los que destacan los artículos “Luis E. Valcárcel y la invención del patrimonio arqueológico cusqueño” (2023), “Historia del Museo Arqueológico del Cusco (1909-1930)” (2025) y el libro *Historia del distrito de Wanchaq. Sociedad, cultura y modernidad* (en coautoría con Ivo Edgar Villafuerte, 2025). En la actualidad viene coeditando la obra colectiva *Historia por el bicentenario del Colegio Nacional de Ciencias del Cusco*.

Jérôme Souty

Doctor en Antropología por la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París (EHESS). Es investigador asociado de los laboratorios del Instituto de los Mundos Africanos (IMAF) y del Centro de Investigación sobre el Brasil Colonial y Contemporáneo (CRBC), ambos afiliados a la EHESS; y del Núcleo de Estudos da Religião (NUER), de la Universidad del Estado de Río de Janeiro. Vive en Brasil desde hace veinte años y trabaja sobre los siguientes temas: antropología urbana, religiones, culturas y patrimonios afrobrasileños. Es autor de *Motel Brasil, une anthropologie des love hotels* (2015) y *Pierre Fatumbi Verger. Du regard détaché à la connaissance initiatique* (2020).

Vera Tyuleneva

Historiadora, curadora y gestora cultural independiente de origen ruso; vive y trabaja en el Cusco desde 1999. Licenciada en Historia e Historia de Arte por la Universidad Estatal de San Petersburgo, magíster en Antropología por la Universidad Europea en San Petersburgo y doctora en Historia con mención en Estudios Andinos por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es autora de *Cuatro viajes a la Amazonía boliviana* (2010), *Buscando Ayavirezamo: nuevos datos para la historia de Apolobamba* (2015) y *El Paititi: historia de la búsqueda de un reino perdido* (2018). Actualmente es editora de la revista *Cusco Social*.

Angel Francisco Valle

Historiador por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y alumno de la Maestría de Antropología Visual en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO Ecuador). Su experiencia académica y laboral se centra en la investigación sobre el patrimonio histórico edificado, la gestión cultural y la administración de archivos fotográficos; además de haberse desempeñado como fotógrafo de piezas con valor histórico-patrimonial. Entre sus actuales intereses de investigación se encuentra la construcción de las formas de representación visual, enfocado en la imagen del sujeto indígena durante la profesionalización de la disciplina antropológica en el Perú.

Impresiones Lezama S.R.L.
Plaza San Francisco N° 369 Int. 2
Cusco

