

## Del oficio de fotógrafo a la obra trascendente. Martín Chambi en Cusco<sup>1</sup>

ANDRÉS GARAY ALBÚJAR

### RESUMEN

La obra fotográfica de Martín Chambi ha provocado voces de todo tipo siempre, tanto en su vida profesional, como en tiempos recientes. Es el fotógrafo peruano sobre el cual se ha dicho y escrito más tanto en el país como en el extranjero, pero lo paradójico es que no hay un consenso para un entendimiento básico de su obra. Y tal vez eso nunca sucederá. Hay quienes consideran su trabajo como un simple oficio, nada trascendente; mientras otros lo reinventan al nivel de obra surrealista. Solo en una aproximación a la historia de un fotógrafo, al contexto donde trabajó, a sus intenciones en el uso de sus imágenes, y a sus prácticas fotográficas, y considerando lo que él mismo dijera, se puede llegar a comprender adecuadamente el valor de sus imágenes. Por ser la imagen fotográfica polisémica y proteica, y

---

1. Agradecemos al señor Teo Allain Chambi, del Archivo Fotográfico Martín Chambi, por su gentil autorización para el uso de las fotografías presentadas en este artículo.

teniendo en cuenta la complejidad del acervo de Chambi, por la forma y contenido, es importante insistir en un acercamiento al tipo de fotografías que él desarrolló para comprenderlo como autor de imágenes, más allá de la funcionalidad artística y comercial que la obra pudo haber tenido en su momento. Este ensayo procura ubicar en la historia de la fotografía del Cusco y sur andino esas prácticas y usos fotográficos desarrollados por Martín Chambi: en el plano de la fotografía profesional veremos retratos artísticos en estudio, los encargos que se le solicitaron, la actividad que tuvo con medios de comunicación impresos, su fotografía documental, y exposiciones fotográficas.

**PALABRAS CLAVE:** Fotografía del Cusco, Chambi, retratos, documentos fotográficos, Cusco

#### **ABSTRACT**

The photography of Martín Chambi has always provoked discussion, both during his career (1920-1950) and also in recent years. More has been written about him both in Peru and abroad than any Peruvian photographer; yet, paradoxically, there is no consensus about how to understand his work, and there will probably never be. Some view his work as functional and nothing transcendent, whereas others see his photography as rising to the level of other surrealist work. By examining the historical background of the photographer, including the context in which he worked, his objectives in using particular images, and his photographic techniques, it is possible to understand the importance of his work. Chambi's photographs are polysemic, and taking into account the complexity of his work in both form and content, it is important to emphasize an approach beyond the artistic and commercial functionality that his work had at the time that they were created. This essay places Chambi's work and his photographic techniques within the context of the history of photography in Cusco and the southern regions of Andean Peru and examines his professional career, focusing on portraits produced within his studio, privately commissioned artwork, works produced for print media, documentary photography, and public exhibitions.

**KEY WORDS:** Cusco's photography, Chambi, portraits, photographic documents, Cusco

## UN FOTÓGRAFO PROFESIONAL DE RETRATO DE ESTUDIO

CUANDO MARTÍN CHAMBI llegó a Cusco en 1920 para establecerse como fotógrafo profesional lo primero que tuvo que resolver fue hacerse de un local o establecimiento desde donde ofrecer sus servicios de fotografía. Era una solución estratégica la que tenía que resolver, como retratista profesional tenía que disponer de una infraestructura que posibilitara su hacer. El local serviría para atender al público, para exhibir un muestrario de los trabajos (entre ellos las postales que estaban a la venta), como laboratorio de revelados y como galería o estudio para realizar los retratos. Pero también en torno al estudio fotográfico giraban varios factores como la construcción de su prestigio artístico, la solvencia empresarial, la visibilidad del fotógrafo y la base de operaciones de otras prácticas fotográficas.

Luego de haber tenido su estudio de modo temporal en las calles Heladeros y Santa Teresa, recién en 1924 fijaría su local en la calle Marqués. Esta galería se la compró a Juan Manuel Figueroa Aznar quien, a su vez, la había adquirido del fotógrafo Miguel Chani (Garay 2011: 71- 79).

¿Por qué tanto afán de Chambi en obtener y fijar un buen local? Fue Chambi uno de los representantes más notables y el último —junto con los Hermanos Vargas en Arequipa— de la tradición del retrato fotográfico desarrollada en la ciudad de Arequipa, de donde procede su formación profesional. Asistió a Max T. Vargas entre 1908 y 1912 y luego a los Hermanos Vargas entre 1912 y 1917. La eficaz instrucción que durante nueve años recibió Chambi en los estudios fotográficos de Arequipa le permitió absorber el conocimiento de técnicas fotográficas y su perfeccionamiento, a la

vez que aprendió el manejo administrativo de la empresa fotográfica (Villacorta y Garay 2012: 143-144).

En el estudio fotográfico la iluminación tenía que ser uniforme y, sobre todo, repetible cuantas veces se necesitaba, pudiéndose controlar con los cortinajes. Las técnicas empleadas en el estudio eran las más seguras, pues estaba en juego la sostenibilidad y éxito comercial. Era ya tradicional que el fotógrafo profesional buscara la productividad de su trabajo. La salida rápida era aplicar de manera inmediata técnicas de representación y revelados ya utilizadas con éxito. Chambi aprendió todo esto en Arequipa.

El retrato fotográfico de estudio fue considerado a comienzos de siglo xx como la piedra de toque de la fotografía profesional, porque requería una técnica muy compleja, desde la pose, el manejo de la cámara, el control de la luz, la disposición de los utensilios y los revelados, hasta la elaboración de las copias. Desde el punto de vista comercial y artístico también era complejo, porque el retrato debía satisfacer el hedonismo de la clientela, por lo que el fotógrafo no tenía reparo en valerse del retoque para satisfacer esas necesidades. El interés por una imagen fotogénica (favorable) del modelo tenía que garantizarse; por tanto, las condiciones del estudio y las destrezas del fotógrafo eran fundamentales. El cliente iba « [...] a la galería no para que su personalidad se plasme en una fotografía, sino para que su rostro sea base de una imagen quizá irreal, pero altamente gratificante» (Coloma 1986: 161).

En la fotografía de estudio, Chambi buscó la sencillez y también cierta naturalidad contra la temida pose. No complicó su trabajo con problemas de encuadre, composición o luces. En algunas ocasiones, Chambi hizo uso moderado de mobiliario como apoyo, reforzamiento del tema o para buscar naturalidad. No fue muy propenso a utilizar variedad de telones de fondo y más bien se le conocen solo dos: uno que usó entre 1920 y 1924, y otro de 1924 hasta los años 50. Chambi supo aprovechar las condiciones de ambientación que tenía su fondo o telón. Salvo algunos retratos

extraordinarios que evidencian dominio pulcro de la técnica y el logro artístico, como el *Autorretrato con autorretrato* o *La boda de Gadea*, en general el trabajo de la práctica de retrato de estudio de Chambi no registra innovaciones más importantes que la continuidad de la calidad alcanzada en los años veinte.

El trabajo del fotógrafo era profesional y tenía un fin comercial, gozaba de reconocimiento y preferencia del público y era un negocio urbano. El ensayista cusqueño José Carlos Huayhuaca lo considera un oficio más en la lista de oficios de la ciudad: «[...] a los fotógrafos se les veía más como a los sastres o a los músicos de baile, es decir, como artesanos que brindaban un servicio muy útil y que podía ser apreciado, pero no era un trabajo trascendente en absoluto». (Huayhuaca 2011: 97). Desde la perspectiva de la actividad comercial, el trabajo profesional del fotógrafo podría equipararse a la actividad de otros profesionales. Incluso podría decirse que el proceso de elaboración de una fotografía de retrato de estudio era un proceso mecánico, químico y artesanal. Pero no era responsabilidad de la sociedad tener conciencia de la trascendencia de la imagen obtenida a través del medio fotográfico y del artista profesional. Lo cierto es que los fotógrafos del sur andino (Arequipa y Cusco principalmente) de las primeras décadas del siglo XX ofrecían los retratos como obras de arte. El estudio fotográfico era el establecimiento donde se elaboraban retratos artísticos. Por eso la recepción de la fotografía estaba en esa clave y la gente acudía al estudio para obtener una imagen de sí misma, una representación (hedonista y fotogénica) de su apariencia en un retrato artístico que le era entregado de forma física para su delite y recuerdo familiar. Por parte del público sí había, por tanto, una intención de querer ser recordado, de querer ser parte de una memoria individual, familiar, social. Es decir, querían trascender. ¿Cómo se puede afirmar que el retrato artístico no era visto como trascendente, como señala Huayhuaca?

En las instalaciones de su estudio de la calle Marqués n. 67, Chambi retrató una gama amplia de estratos sociales durante

cuarenta años aproximadamente. Las fotografías de ese lapso de tiempo que forman parte del archivo, tienen alto valor documental visual. Está por determinarse el momento en el que el estudio fotográfico de Martín Chambi fue definiéndose como empresa familiar. Esto es materia de comprobación e investigación para definir estilos propios, más aún cuando ya había una producción regular y mecanizada de fotografía para carnés.

## UN RETRATISTA POR ENCARGO

La fama de buen artista del retrato de la que gozaba Chambi le hizo ser solicitado para fotografiar fuera del estudio en diversas ocasiones sociales. Del mismo modo como Chambi agrupaba y componía correctamente en el estudio a familias y otros sujetos, así lo haría con los innumerables contratos que cumplió en exteriores por encargo de clientes diversos: grupos teatrales, familias en sus casonas y jardines, velatorios, promociones de alumnos y actuaciones en colegios, fiestas de la sociedad burguesa cusqueña, militares, deportistas, etc. Los servicios del fotógrafo retratista también fueron solicitados por los dueños de grandes comercios y fábricas de producción industrial, apreciándose perspectivas panorámicas de las instalaciones así como grupos de obreros rodeando al dueño o al capataz, como una forma de distinción y de constatación del progreso que empezaban a experimentar los cusqueños.

En ese sentido, podría decirse ligeramente que Chambi extendió su *oficio* convirtiéndose en «[...] el retratista casi oficial de quienes buscaban mirarse en el espejo de la fotografía[...]» (Huayhuaca 2011: 94), pero es justamente en la fotografía por encargo en exteriores donde Chambi encuentra un espacio único de inventiva y desarrollo formal de retrato como ninguno de sus contemporáneos y ni siquiera comparable con la obra de sus maestros en este rubro. Es en estos retratos donde uno puede apreciar que el fin comercial

no estaba reñido con la oportunidad de dejar una impronta de artista, una visión propia.

El celo con que Chambi protegió su archivo de placas nos sugiere que dotó a sus retratos de exteriores y demás tipos de fotografía de algo más que la simple utilidad comercial primigenia. La riqueza de la luz, los acomodos en la locación, las poses individuales y grupales, los objetos significantes, los rostros y sus brillos, las miradas y sus direcciones, se presentan como elementos de un escenario estratificado socialmente. Estas imágenes en conjunto visualizan características sociales propias de un tejido complejo y tenso. La cámara por sí sola no opera, es necesaria una serie de decisiones del fotógrafo. El acierto y la calidad de las decisiones es lo que hace la diferencia y que una obra trascienda o no. Y en el caso de Chambi su obra trasciende especialmente por lo humano, por la teatralidad de la vida que nos grafica con su fotografía.

Este texto no pretende hacer un estudio de las representaciones humanas de las fotografías de encargo desde el punto de vista sociológico y etnográfico, pues resulta obvio que «como ilustración social el archivo de Chambi es una mina de oro para historiadores» (Kozloff 2007: 35). Pero Chambi, en este tipo de retratos en exteriores, tuvo el reto de armonizar diferentes identidades, expresiones y comportamientos y registrarlos como núcleos humanos de una sociedad que tenía ante sí frecuentemente.

## ¿FOTOPERIODISTA O CORRESPONSAL DE PERIÓDICOS Y REVISTAS?

Gracias a la investigación, aún en curso, del fotógrafo Herman Schwarz sobre la actividad de Martín Chambi vinculada a publicaciones limeñas como *Variedades* y *La Crónica* es que se puede llegar a determinar el grado de complejidad de la práctica fotográfica de Chambi y el uso que le dio a sus imágenes.

El arco temporal de las colaboraciones de Chambi con estos medios empieza en 1918 cuando aún estaba ubicado en Sicuani (se

establecería en Cusco en 1920) hasta 1929 (Schwarz 2007: 42). Ya Schwarz ha analizado parcialmente las más de 300 fotografías que Chambi publicó en ese lapso de tiempo, por lo que no me detendré en este artículo a pormenorizar en ese sentido, pues este investigador dará a conocer pronto su pesquisa completa.

Es importante anotar, sin embargo, que se hace más que evidente la actitud sistemática y profesional por parte de Chambi en los envíos periódicos que hacía a *Variedades* y *La Crónica*. Lo interesante es que varios envíos tuvieron relación con hechos noticiosos acaecidos en Cusco como la llegada del avión pilotado por Enrique Rolandi, el siguiente de Velasco Astete y las exequias de este último luego de su accidente en Puno. También fotografió la expedición a Machu Picchu con la visita del embajador Point-Dexter en 1924 y otras situaciones que tenían que ver con acontecimientos y el progreso y desarrollo de la ciudad.

Además, el periodista Carlos Ríos Pagasa, colaborador de *Variedades* y *La Crónica* hizo uso de fotografías de Chambi para ilustrar sus textos. Se conoce, por ejemplo, la serie *Aspectos pintorescos de la vida del Indio* (Schwarz 2007: 40). Chambi decidió colaborar —no se ha llegado a determinar bajo qué terminos se definió esta colaboración— facilitando distintos tipos de fotografías, incluidas aquellas que hoy conocemos como «sociales», banquetes, bailes, bodas, reuniones. Es altamente probable que algunos encargos de retratos de clientes fueran destinados a las revistas mencionadas o que haya sido la revista o el periódico quienes le indicaran temas concretos.

Los desplazamientos de los usos de las fotografías tiene un ejemplo singular: el retrato (y parte de la serie) de Juan de la Cruz Sihuana, conocido como el Gigante. Esta se realizó en las mismas condiciones de galería o estudio de las que gozaron los retratos comerciales. No se cambió el telón de fondo ni se modificó sustancialmente la iluminación y, además, el sujeto posó como si fuese un cliente más. La diferencia notable es que los negativos



de esta serie están libres de retoque, mientras que los negativos de retratos artísticos comerciales sí fueron intervenidos.

Por esta clase de fotografías Chambi ha sido considerado como un fotógrafo etnográfico y a la vez artístico. Pienso que el haber realizado algunas fotografías directas (entendiendo «directa» como el respeto al procedimiento fotográfico en el momento de la toma, revelado de negativo y copia positiva, sin retoque o alteración) sobre algunos personajes en un ambiente donde solo se hacían retratos artísticos muestra la intencionalidad y sensibilidad de Chambi, independientemente de las clasificaciones que se le puedan atribuir. De todos modos, la riqueza que tienen estas fotografías de cara a estudios humanos es importante, especialmente porque «[...] los etnógrafos reconocen en este tipo de imágenes una interesante fuente de documentación social y costumbrista, y quedan perplejos ante el naturalismo de su mirada, sin saber muy bien en qué grupo clasificarlas, si en el de los artistas o en el de los antropólogos [...]» (Latorre 1998: 311).

Se conoce por las investigaciones de Herman Schwarz, que estas fotografías fueron, por decisión de Chambi, de uso solamente periodístico. La divulgación de esta fotografía fue prácticamente nula, salvo la publicación en *La Crónica* y en *Variedades* en octubre de 1925. De hecho, Martín Chambi no tuvo más interés en difundir esta fotografía —y su serie— que informar en la prensa, porque no la presentó posteriormente en ninguna de sus exposiciones, como tampoco la publicó en otras ediciones cusqueñas ni limeñas con las que colaboró esporádicamente. Tampoco se eligió esta fotografía para la edición ilustrada *Cusco Histórico* de 1934,<sup>2</sup> ni fue seleccionada para el reportaje sobre la cultura incaica de National Geographic de 1938.

---

2. Se ha consultado el documento *Cusco Histórico* de Rafael Larco H., publicado por la Casa Editora La Crónica y Variedades, S. A. Ltda., Lima, 1934.

En la edición de *Variedades* hay un artículo dedicado al personaje cuyo título, «El Gigante Sihuana», está firmado por Urashima —presumiblemente seudónimo de Carlos Ríos Pagasa<sup>3</sup>. En esta fotografía aparece el Gigante de pie y medio de perfil, con la cabellera rapada; además, aparece a su lado el redactor de esta revista dándole la mano. Es probable que esta fotografía del Gigante se haya realizado en momentos distintos a la imagen realizada en solitario o la que se hizo en compañía de Víctor Mendivil.

En estas fotografías de la serie del Gigante con acompañantes, Chambi concreta otro avance en la que armoniza sus nociones de retrato artístico con su intención periodística, dotando a este retrato — y a la serie— de una estética informativa que enfatiza aún más su distancia de cualquier aproximación etnográfica. En la serie completa se puede ver el surgimiento de una situación teatral espontánea que vira hacia lo cómico a expensas del propio fotógrafo (en la foto individual del Gigante) o de los individuos retratados con Sihuana: hubo una reacción al gigantismo en quienes estuvieron cerca en esa sesión y eso parece ser lo doblemente informativo, es decir, tanto del Gigante propiamente como de los gestos perplejos de los otros personajes ante la presencia de Sihuana (Villacorta y Garay 2012: 146).

Como hemos analizado con Jorge Villacorta, esta serie puede ser vista como una lección aprendida y superada por Chambi de su maestro Max T. Vargas. La inserción del indígena en el estudio de retratos artísticos era algo inusual porque ahí se desarrollaba una dinámica propia del establecimiento que estaba al servicio de clientes que podían pagar por un retrato fotográfico. Son pocas las fotografías de Chambi en esta variante.

En el periodo de 1918 a 1929, Chambi tuvo una dinámica intensa de creación fotográfica. En simultáneo dirigió el estudio fotográfico con retratos de notable maestría, hizo constantemente coberturas

---

3. Ver *Variedades*, Lima, del 31 de octubre de 1925, pp. 3538-3539.

periodísticas en la ciudad y en las provincias, hizo viajes importantes, donde obtuvo negativos fotográficos que serían clásicos en su obra. Fue un periodo de estímulo y realización permanentes, que le dio un sentido profundo a su trabajo fotográfico; logra trascender lo meramente comercial y lo artístico convencional. Transita seguro por diferentes modos de fotografiar y trata cada uno de los temas conscientemente, con una estética que está aún por estudiarse en su verdadera dimensión pero que definitivamente se asienta en un sentido documental único en su tiempo. Chambi fue actor en su contexto y testigo inteligente en los escenarios urbanos y rurales cusqueños.

#### **LAS EXPOSICIONES Y EL IDEAL FOTOGRAFICO: ¿CLARIVIDENCIA DOCUMENTAL?**

En 1958 un periodista del diario *El Pueblo* de Arequipa le preguntó a Martín Chambi por las intenciones que había tenido en su práctica fotográfica y este respondió: «Desde que empecé a tomar la fotografía en serio, mi ideal fue sólo uno: dar a conocer al mundo toda la belleza natural de mi patria y la imagen tan hermosa de las ruinas que hablan de nuestro pasado histórico, con el fin de promover en lo posible, de acuerdo a mis medios, el turismo en el Perú».<sup>4</sup>

Con estas declaraciones Chambi daba explicación a unas de sus prácticas fotográficas más importantes. Desde los primeros reconocimientos públicos se ve que tenía un interés por fotografiar la naturaleza y los componentes del entorno andino. En 1916 ganó una medalla de cobre en el concurso del Centro Artístico de Arequipa con vistas de la campiña. Igualmente, en 1917 el Centro le

---

4. Entrevista publicada anónimamente en el diario *El Pueblo*, Arequipa, el 24 de junio de 1958, en la página 13, bajo el título «Martín Chambi reliquia del Arte Fotográfico del Cuzco. Artista del Paisaje cumple Bodas de Oro».

concede otra medalla de cobre por trabajos fotográficos similares, los cuales sorprendieron favorablemente al crítico Teófilo Castillo quien vio la exposición durante su estancia en Arequipa (Castillo 1917: 1306). En este evento estuvieron presentes dos de los más notables fotógrafos arequipeños, Emilio Díaz quien hizo de jurado, y Max T. Vargas, en cuyo local se expusieron las obras de concurso.<sup>5</sup>

Su primera aparición pública en el Cusco (1920) la hizo a través del artículo de Giesecke «Lo que el turista puede comprar» (en fotografía los productos eran postales de ruinas y paisajes). En diciembre de 1925, Chambi se hizo acreedor de la medalla de oro correspondiente a la exposición del Perú, con fotografías de paisajes andinos y de restos arqueológicos en la Exposición Internacional del Centenario de Bolivia, organizada por el Supremo Gobierno de la Nación de ese país.

En el año de 1927, Chambi expuso en el Hotel Bolívar de Lima. De esta exposición dieron cuenta los principales periódicos de la capital. La temática de las fotografías reflejaba la diversidad de motivos que Chambi incluía en sus presentaciones públicas. En 1929, Chambi ganó una mención en la Exposición Regional Agrícola, Ganadera, Industrial y Artística, organizada por el Rotary Club de Arequipa. El diploma obtenido en este certamen, deja explícito que dicho premio fue otorgado a Chambi «[...] por haber exhibido sus paisajes *Indio tocando quena* y *Las montañas de Salcantay*».<sup>6</sup> Con fotografías de este tipo se presentó en el pabellón peruano de la Feria Iberoamericana de Sevilla de 1929. Por otro lado, en las exposiciones de 1927 y 1936 realizadas en Lima y Chile respectivamente, el contenido de las fotografías es coherente a la

- 
5. El diploma original de este evento se encuentra en el Archivo Fotográfico Martín Chambi en Cusco. Ver también los periódicos *El Pueblo*, Arequipa, 28 de abril de 1916, p. 2, *El Herald*, Arequipa, 21 de noviembre de 1917, p. 3 y *El Pueblo*, Arequipa, 9 de enero de 1918, p. 3.
  6. La información ha sido recogida de la documentación personal impresa que se encuentra en el Archivo Fotográfico Martín Chambi en Cusco.

divulgación del paisaje y riquezas arqueológicas y coloniales, tal como se había propuesto Chambi.

En 1935 Chambi recibió la medalla de oro en el concurso y exposición de arte fotográfico del paisaje realizado en el Cusco por la Inspección de Turismo y Propaganda del Concejo Provincial de esa ciudad. Según consta en el diploma, el jurado estuvo «[...] conformado por los catedráticos de la Universidad, Doctores J. Uriel García, Domingo Velasco Astete y el pintor Sr. Alejandro González [...]», quienes adjudicaron el premio a Martín Chambi.<sup>7</sup>

Otra prueba de la coherencia de Chambi con su ideal fotográfico inspirado en la divulgación de imágenes del Cusco y su región, la vemos en uno de los avisos comerciales de su galería publicados en la revista *Kosko* de 1934. Este anuncio destaca que el gran estudio Chambi «[...] tiene entre sus mejores méritos haber hecho conocer en las cinco partes del mundo las maravillas de arqueología, paisajes, tipos, costumbres, etc. de la tierra de los incas [...]».<sup>8</sup> Se podría afirmar que a tan solo catorce años de haberse instalado en Cusco como fotógrafo, Chambi ya había hecho realidad su ideal profesional.

Entonces, más que una actitud altruista, Chambi logró aunar sus intereses profesionales y artísticos. ¿Cómo lo hizo? Si concibió su fotografía como medio para «dar a conocer al mundo» algo, entonces habría que preguntarse qué tipo de fotografía fue esa que contenía información de la realidad interpretada por él. Las fotografías identificadas en galerías de exposición, listas de catálogos y en postales de época, son principalmente aquellas de paisajes, monumentos arqueológicos y coloniales y vistas de pueblos. Con su propia selección, mostró los aspectos de su entorno que el creía más acordes a ese ideal. Con la inclusión de elementos históricos trató de construir o dar a conocer una identidad que venía desde antiguo,

---

7. Información recogida del diploma original localizado en el Archivo Fotográfico Martín Chambi en Cusco.

8. Ver revista *Kosko*, n. 68, año III, Cusco, 22 de agosto de 1934.

variada y compleja. Pero era una construcción libre por parte de Chambi, quien no problematizó su obra pública. En todo caso, la demagogia puede ser adjudicada a Carlos Ríos Pagasa por los textos que escribió y que intentó ilustrar con las fotografías de Chambi. Hay que ver a Chambi con nitidez cuando se presentaba solo, es decir, en sus exposiciones fotográficas, al menos ahí no expresó sus visiones doctrinarias o políticas.

Es en la fotografía de exteriores, como lo indiqué anteriormente, donde Chambi despliega su auténtico talento. Es ahí donde desarrolla una estética individual esencialmente expresiva y a la vez respetuosa del registro fotográfico obtenido a través del mecanismo de la cámara. En su fotografía hay un componente documental, pero con evidencia de libertad y estética para seleccionar e interpretar las mejores condiciones lumínicas y el punto de vista más apropiado. Al hablar de la dificultad de documentar la realidad con una aportación personal por parte del fotógrafo, es acertado afirmar que «[...] en estos casos, se trata de fotografías que reflejan un lugar y un momento concretos; el referente externo —lo dado— es lo esencial» (Latorre 1998: 183). De este cuerpo de imágenes es de donde hacía su selección de obra para exposiciones y postales.

Conviene insistir que estamos en el momento en el que Chambi trabajaba fuera de la galería, probablemente con las mismas cámaras, pero con unas variables lumínicas y con motivos muy distintos a los del estudio, pero sobre todo, con libertad de elección de temas. Aunque en sus exposiciones no tuvo mayor presencia el tema arqueológico, en sus anuncios publicitarios Chambi ofreció un «surtido completo de ruinas incaicas». Además, Chambi también figuró entre los fotógrafos incluidos en el artículo turístico escrito en 1920 bajo el artículo «El Cuzco: La Meca del Turismo en la América del Sur» (Giesecke 1921: 3). Por tanto, los cusqueños eran conscientes de que los vestigios arqueológicos serían un componente divulgativo realmente valioso.

En paisajes de montañas (con o sin monumentos arqueológicos) donde las características físicas se muestran comprensibles, Chambi

trasciende el mero documento: muestra su particular visión personal. Para él la visita a estos lugares era como descubrir visualmente la magnificencia de los valles y sus connotaciones históricas. Esta actitud hace evidente el paso de una fotografía topográfica y mecánica a una fotografía de paisaje artística moderna, en el sentido de amplia interpretación visual. Es decir, Chambi hizo posible que en sus fotografías confluyeran ambos aspectos, el objetivo y el subjetivo. Esta revalorización personal del paisaje partiendo de un elemento histórico que lo integra, se desarrolló gracias a lo que podemos llamar estética testimonial, noción que no se ciñe a una simple constatación o registro de las cosas, sino a una interpretación de la realidad y su consecuente elaboración de imágenes únicas en artísticidad e información.

## DOCUMENTO FOTOGRÁFICO QUE TRASCIENDE

De Europa provenían entonces hacia nuestro continente la mentalidad de volver al pasado rural, fiel al legado del romanticismo que inspiró el enaltecimiento del pueblo. Bajo la premisa del vínculo del hombre con su entorno, se forjó en Europa «el arquetipo del campesino como encarnación del pueblo, dotado de cualidades elementales: simplicidad, paciencia, constancia, ligado con el pasado inmemorial por experiencias colectivas, integrado a la tierra a través de rituales y costumbres y transmisor de una sabiduría telúrica» (Litvak 1991: 53-54).

Este bagaje intelectual prendió aceleradamente en el Cusco dando inicio a lo que se conoce como indigenismo, aunque como señala Jorge Flores Ochoa, este es un tema bastante estudiado pero que deja la sensación de no haber sido comprendido del todo. El debate ha estado centrado en el asunto de la raza, cuando hay temas como lo musical, la nostalgia o el sentimiento que también forman parte de esa noción (Flores 2011: 226).

Cuando «El Gran Estudio Fotográfico de Martín Chambi e Hijos» se anuncia en una revista en 1934, destaca que «[...] tiene entre sus méritos haber hecho conocer en las cinco partes del mundo las maravillas de arqueología, paisajes, tipos, costumbres, etc., de la tierra de los incas».<sup>9</sup> En efecto, Chambi expresa que su interés es el de un fotógrafo que quiere difundir la riqueza histórica de su cultura, pero desde toda la amplitud que ella encierra. Por lo tanto, además de los paisajes históricos que Chambi «miró con lupa» (García 1948:), según Uriel García, entre lo más vigoroso de su obra (aunque en menor cantidad de negativos si se le compara con el trabajo comercial) están sus fotos de escenas costumbristas y de la vida popular desde variados puntos de vista. No debería sorprender que en el ideal de Chambi, relacionado al fomento turístico de la cultura andina a través de la fotografía, se incluyan este tipo de imágenes. Una expresión de la mentalidad moderna de Chambi respecto a la identidad se sintetiza en una frase suya extraída de una entrevista publicada en 1936, en el momento de presentar su obra en Chile: «Aquí el mestizaje colonial».<sup>10</sup>

Las costumbres en los Andes no solo eran de índole religiosa y festiva, sino que a través de la fotografía de Chambi vemos también aspectos del escenario rural y de las actividades cotidianas de la gente. Si bien Chambi buscaba motivos característicos andinos que imprimía en postales y que publicaba en revistas, se enfrentaba a estos temas con la actitud propia del recopilador de las formas de vida y de trabajo, de forma espontánea y natural. Pueda que haya algo de exotismo en ellos, no obstante, las estratificaciones propias de las comunidades y de la urbe cusqueña presentes en la obra de Chambi genera un desplazamiento de apreciación hacia la tensión

---

9. Ver: revista *Koska*, año III, n. 68, Cusco, 22 de agosto de 1934.

10. Ver las declaraciones de Chambi en la entrevista titulada «El Alma Quechua alienta en los cuadros de un artista vernáculo», en el periódico *Hoy*, año V, n. 224, Santiago de Chile, 4 de marzo de 1936.



social cusqueña que no pudo ni quiso obviar. De hecho, la obra de Chambi evidencia la importancia de la fotografía como fuente histórica que trasciende lo cotidiano y temporal, para convertirse en un referente visual insustituible de una época y un lugar: su cultura e identidad, vida social y económica y su entorno natural.

Cabe mencionar también algunas costumbres más urbanas relacionadas con la típica picantería cusqueña, como la serie del juego del sapo. De esta última secuencia Chambi tuvo especial predilección por una que tituló *Chicha y sapo*. Aunque la serie muestra que trató de buscar la imagen que realmente le satisfacía, al final se eligió una fotografía de composición equilibrada en la distribución de formas y objetos, iluminada suavemente con luz difusa, que acentúa la espontaneidad del niño con las posturas (o poses) de los otros personajes. Estos lugares fueron para Uriel García los espacios donde se daba lo más sano del pueblo, donde se vivía la peruanidad mestiza. De todos modos, esta fotografía sintetiza el mestizaje cultural: el juego del sapo es una versión peruana del juego de la rana originario de España, y la chicha, una bebida andina tradicional.

Chambi concibió este tipo de fotografías con intención divulgativa, es decir, para poder ofrecer al comprador de postales y a los espectadores de sus muestras y de las revistas la mayor variedad posible de temas. En ese sentido, Chambi tuvo una actitud propia del reportaje moderno de difusión, que colinda con las instancias de la fotografía documental, en la línea que lo define Beaumont Newhall: «[...] un profundo respeto por los hechos, unido al deseo de crear la interpretación básicamente subjetiva del mundo en que vivimos» (Newhall 2002: 247). Esta voluntad interpretativa, hecha con conciencia artística, lo distinguiría definitivamente de un indigenista radical.

## CODA

Las temáticas que abordó Martín Chambi muestran la visión amplia que tenía sobre su cultura o, en todo caso, sobre sí mismo y su relación con ella. La variedad de paisajes, retratos, monumentos y costumbres goza de una calidad suprema que la crítica y el público de su tiempo reconocieron, habiéndose hecho lo mismo en tiempos actuales. No resulta fácil explicar cómo Chambi pudo explayarse en modos fotográficos tan distintos y opuestos, como es el retrato (en su amplia práctica) y la observación arqueológica, por ejemplo. Si se subestima el profundo conocimiento que tenía Chambi sobre la naturaleza de la fotografía y sus usos, resultará difícil comprender la forma como distinguía lo que era un trabajo profesional de estudio, que requería retoques e intervenciones en el proceso, con un trabajo más directo, en el que gran parte del contenido de la fotografía y de la calidad de la imagen se definía en el momento de la toma. Pienso que aquí está la esencia de su talento, que lo llevó a una dinámica de creación múltiple siendo conciente siempre de cada forma fotográfica.

Chambi consiguió abarcar visiones aparentemente dispares, en las que todas se hicieron una, su obra total. Allí está incluida su temprana expresión pictorialista, pero también, acaso menos importante, la periodística, artística, divulgativa e íntima (los autorretratos), en subdivisiones que incluyen variadas calidades y métodos. Con esta ambición, Chambi, sin haber sido fotoperiodista de planta o un fotógrafo etnólogo, tuvo entre manos y en sus ojos la clave para abordar la dificultad que supuso el acoplamiento de la universalidad de la estética —el logro artístico— con la definición de la identidad cultural de los contenidos de sus fotografías. No parece apropiado, por tanto, reducir la obra de Chambi al fruto de un oficio artesano de la época.

A Chambi le interesaba demostrar que, lejos de cualquier tentativa sistemática en el ámbito de la creación fotográfica

abstracta, el éxito de la fotografía dependía en gran medida tanto de una temática como de un método. Estos métodos (una para cada tipo de fotografía) los asimiló durante su formación en Arequipa (1908-1917). Un paso adelante y único que dio Chambi respecto a sus contemporáneos fue el haber hecho en fotografía una síntesis simbólica de la importancia de todas las partes involucradas en la definición de la historia e identidad andinas. Es decir, desarrolló una suerte de clarividencia documental a partir de una observación aguda sobre un contexto de por sí complejo y difícil de comprender. Chambi no fotografió al azar, fue consciente de estar trabajando y creando imágenes en un lugar antiguo pero de intensa cultura viva. Definitivamente, controló el mundo de la fotografía según sus intereses, logrando con eso que su obra adquiriese un valor de trascendencia, con un significado vigente en el tiempo.

## REFERENCIAS

CASTILLO, Teófilo

1917 «En viaje del Rimac al Plata ID». *Varietades*, n. 512. Lima, 22-XII-1917, pp. 1306.

COLOMA, Isidoro

1986 *La Forma Fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*. Málaga: Colegio de Arquitectos y Universidad de Málaga.

FLORES OCHOA, Jorge

2011 «Chambi, ciudadano del Cuzco». En: Andrés Garay. *Martín Chambi por sí mismo*. Pamplona-Piura: Eunsa-UDEP, pp. 221-243.

GARAY, Andrés

2011 *Martín Chambi por sí mismo*. 2da edición, Pamplona-Piura: Eunsa-UDEP.

- GARCÍA, Uriel  
1948            «Martín Chambi, artista neoindígena». *Excelsior*, Cusco.
- GIESECKE, Alberto  
1921            «El Cuzco: Meca del Turismo de la América del Sur». *Revista Universitaria*, Órgano de la Universidad del Cuzco, Edición Conmemorativa del Centenario, año x, n. 35, agosto, pp. 136.
- HUAYHUACA, José Carlos  
2011            *Visiones de Machu Picchu*. Lima: Ed. Javier Silva-Meincl.
- KOZLOFF, Max  
2007            *The theatre of the face: portrait photography since 1900*. Londres: Phaidon.
- LATORRE, Jorge  
1998            *Santa María del Villar, fotógrafo turista*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana; Gobierno de Navarra.
- LITVAK, Lily  
1991            *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*. Barcelona: Ediciones del Serbal S. A.
- NEWHALL, Beaumont  
2002            *Historia de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A.
- SCHWARZ, Herman  
2007            «Martín Chambi: corresponsal gráfico (1918 – 1929)». En: Ignacio Fernández del Amo. *Martín Chambi*. Madrid: Fundación Telefonica y La Fábrica, pp. 31-44.
- VILLACORTA, Jorge y Andrés Garay  
2012            *Un arte arequipeño: maestros del retrato fotográfico*. Lima: Sociedad Minera Cerro Verde S.A.

## ANEXO



*Fiesta de la Cruz, Cusco, 3 de mayo de 1930*



*Ezequiel Arce y familia sobre cosecha de papas, c. 1935*



*Ceremonia de los Cirios, Ayaviri, c. 1935*



*Víctor Mendivil y Juan de la Cruz Sibwana, Cusco, 1925*



*Chicha y sapa, Cusco, c. 1930*