



Autorretrato de Martín Chambi, 1925 (aprox.). Fotomontaje original de época.
Colección Archivo Fotográfico Martín Chambi.

MIRANDO LA MIRADA:

REFLEXIONES SOBRE LAS PERSPECTIVAS HISTORIOGRÁFICAS ACERCA DE LA OBRA DE MARTÍN CHAMBI.

Looking at the gaze: Reflections on the historiographical perspectives on the work of Martín Chambi.

Roberto Juan Katayama Omura

<https://orcid.org/0000-0002-4788-1162>

Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Docente de la Carrera de Comunicación y Periodismo de la

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas - UPC.

pccurkat@upc.edu.pe

RESUMEN

El tema del presente artículo es explicitar los supuestos historiográficos (concepción de la realidad histórica) subyacente en los principales estudios de académicos peruanos acerca de la labor e importancia fotográfica para el Perú de Martín Chambi, una de las principales figuras de la fotografía peruana. En ese sentido, se describen y comparan los estudios de Castro (1989), Huayhuaca (1993), Garay (2010) y Majluf y Ranny (2015). Con ello pretendemos evidenciar el punto de partida historiográfico de cada estudioso y demostrar cómo éste influye en la descripción, interpretación y valoración de la obra fotográfica de Chambi, al tiempo que se sostiene que sólo un abordaje complejo permitiría comprender el sentido pleno de su obra fotográfica.

Palabras claves:
Martín Chambi,
fotografía peruana,
historiografía.

ABSTRACT

The subject of this article is to make explicit the historiographic assumptions (conception of historical reality) underlying the main studies of Peruvian academics about the work and photographic importance for Peru of Martín Chambi, one of the main figures in Peruvian photography. In this sense, the studies by Castro (1989), Huayhuaca (1993), Garay (2010) and Majluf and Ranny (2015) are described and compared. With this we intend to demonstrate the historiographic starting point of each one and demonstrate how this influences the description, interpretation and evaluation of Chambi's photographic work, while maintaining that only a complex approach would allow us to understand the full meaning of his photographic work.

Key words:
Martín Chambi,
Peruvian photography,
historiography

INTRODUCCIÓN

Es un *dictum* de la historia de la fotografía en el Perú que Martín Chambi fue si no el más importante, por lo menos uno de los más importantes fotógrafos peruanos del siglo XX. Sin embargo, como sostuvo Borges en "Pierre Menard autor del Quijote", la historia no es lo que sucedió sino lo que creemos que sucedió. Obviamente estas creencias no son subjetivas ni mucho menos solipcistas sino que se basan en un conjunto de creencias intersubjetivas cuya veracidad está más o menos sustentada epistémicamente en la llamada "teoría tripartita de conocimiento".¹

Esta veracidad, sin embargo, no es ni apodíctica ni absoluta sino que está constantemente re-construyéndose en su sentido. Desde el "aquí y ahora" comprendemos el pasado pero a su vez la comprensión del pasado influye en la comprensión de nuestro "aquí y ahora".

Ya Heidegger en sus meditaciones sobre la verdad sostenía que ésta acontecía en el des-velar lo que había estado velado, volver a pre-sentar lo que había estado oculto, para que el sentido del ser se nos hiciera evidente (Heidegger, 2007, *passim*).

Por su parte, Gadamer, discípulo de Heidegger, sostiene que el estudio histórico es una suerte de círculo de comprensión hermenéutica, que constantemente está construyendo y re-construyendo sentidos históricos de lo acontecido y lo por venir. Esta es pues la característica de nuestra época; la conciencia histórica: "Entendemos por conciencia histórica el privilegio del hombre moderno de tener plenamente conciencia de la historicidad de todo presente y de la relatividad de todas las opiniones" (Gadamer, 1993, p. 41)

Por lo anterior, si nos preguntamos acerca de lo real, lo que es, (en este caso la obra fotográfica de Martín Chambi), la pregunta ya no

admite respuestas tales como "es la cosa en sí" o "es lo que es" o "son los hechos" sino que lo real es "la cosa para nosotros" o mejor dicho, el sentido (interpretación) de los acontecimientos o los fenómenos. Sin embargo, la comprensión histórica y la reconstrucción del sentido de ésta no es neutral sino que se realiza siempre desde una perspectiva de la historia (historiografía), es decir ningún historiador estudia y analiza "desde ningún lugar" o, "desde el ojo de Dios" sino que lo hace desde un espacio y tiempo histórico así como desde una perspectiva historiográfica concreta. De otro lado, no es que toda interpretación sea igual de válida que otra, sino que tiene un límite, este lo da el fenómeno o conjunto de fenómenos cuyo sentido se pretende captar (interpretar), así el fenómeno estudiado se convierte en un texto que debe ser interpretado y el estudioso en un lector que debe de dotar de sentido al texto:

... el funcionamiento de un texto (no verbal, también) se explica tomando en consideración, además o en vez del momento generativo, el papel desempeñado por el destinatario en su comprensión, actualización e interpretación, así como la manera en que el texto mismo prevé esta anticipación. (Eco, 1992. p. 22)

Este artículo busca entonces, des-velar para re-presentar los supuestos historiográficos de los principales estudiosos peruanos que han interpretado y escrito acerca de la obra fotográfica de Martín Chambi. De este modo, se analizan los supuestos historiográficos y se reconstruyen sus modelos historiográficos así como se señalan las fortalezas y debilidades de éstos.

1. METODOLOGÍA

1.1. Muestra:

Investigaciones de historiadores de la fotografía y del arte que hayan estudiado la obra de Martín Chambi. Su relevancia se ha establecido por el Índice H de los autores así como por métodos bibliométricos de medición de impacto de las publicaciones y de prestigio académico y profesional de los mismos.

1.2. Método:

Historiografía: Permite estudiar la historia como fenómeno histórico y de este modo, a un nivel meta histórico, fijar los supuestos, implicancias y prejuicios de los diversos puntos de vista teóricos desde los cuales se ha reconstruido históricamente el pasado para valorar el presente. En concreto y en relación al presente estudio, dicho método no pretende estudiar históricamente un fenómeno, acontecimiento o hecho histórico (en este caso la obra fotográfica de Martín Chambi) sino más bien estudiar el punto de partida histórico-metodológico de los historiadores que han estudiado la obra del insigne fotógrafo peruano y cómo este punto de partida ha influido en su interpretación y valoración de la obra de Chambi.

2. LAS MIRADAS SOBRE CHAMBI

2.1. La mirada positivista

Este ideal está implícito en el estudio que Castro (1989) realiza del itinerario de Chambi desde sus pininos como ayudante de fotógrafo en Coaza hasta, ya muerto Chambi, sus apoteósicas exposiciones en grandes centros museísticos como el MOMA.

Como lo menciona el autor, su estudio tiene como objetivo ser un "estado de la cuestión" sobre todo lo escrito y realizado acerca de la vida y obra de Martín Chambi, y busca también señalar los vacíos existentes en ese momento así como sugerir futuras líneas de investigación:

¿Qué se ha hecho por la obra de MCh? Se ha hecho el trabajo de archivo de la colección en manos de la familia Chambi. Hace como diez años, más de 14,000 placas fueron catalogadas y reacondicionadas por Edward Ranney, Víctor Chambi y otros diez especialistas ... el propósito de este artículo es revisar la bibliografía a mi disposición -que más o menos coincide con la existente -para reseñarla, sacar conclusiones sobre lo hecho e indicar lo que queda por hacer. (Castro, 1989, p. 15).

Sin embargo, más allá de su ideal descriptivo acerca de lo escrito sobre de Chambi, del texto de Castro se puede inferir un ideal historiográfico positivista pues lo que prima en él

son la reconstrucción histórica supuestamente con apego a los hechos mismos, son los hechos o acontecimientos objetivos más que la reconstrucción de las motivaciones de los personajes (a diferencia del estudio de Huayhuaca, estudiado más adelante) lo que interesa a Castro, éste renuncia a emplear términos metafísicos como "esencia" y más bien evidencia una inclinación a describir los hechos. Así, por ejemplo, critica a Huayhuaca cuando éste último pontifica acerca de la esencia de la fotografía (Castro, 1989, p. 22).

Es por este mismo ideal positivo que Castro pretende partir de los hechos mismos, en este caso las fotografías de Chambi, para luego inferir ciertos principios o idearios de éste.

Por otro lado, Castro sostiene que la fotografía no tiene una esencia trascendente sino más bien un sentido o significado social que, con el paso del tiempo, puede cambiar radicalmente. Entonces se infiere que la otra gran labor del historiador es la de reconstruir los sentidos o significados sociales de su objeto de estudio y cómo éstos han ido variando a través del tiempo pues "de hecho, el tiempo parece haberse encargado de reducir a meras anécdotas fotos que "probablemente fueron celebradas alguna vez" (Castro, 1989, p. 23).

Este es otro ideal positivista social, ya no del propio Comte sino desarrollado varias décadas después por Emile Durkheim (1895) para este sociólogo positivista para que la sociología sea una auténtica ciencia deberá de aquello que es socialmente objetivo, y esto es el comportamiento social de los individuos, a partir de dichos comportamiento sociales el sociólogo deberá de inferir las reglas o patrones sociales que rigen estos comportamientos, a esto lo denomina "hecho social":

He aquí, pues, un orden de hechos que presentan características muy especiales: consisten en modos de actuar, de pensar y de sentir, exteriores al individuo, y están dotados de un poder de coacción en virtud del cual se imponen sobre él. Además ... consisten en representaciones y en catos. (Durkheim, 2001, p. 41)

1 Dicha teoría sostiene que el conocimiento es una creencia verdadera y justificada intersubjetivamente. Para mayor información sobre la Teoría Tripartita véase la primera parte del artículo de Gettier, Edmund L. (1963). "Is Justified True Belief Knowledge?". En *Análisis*, 23, pp. 185-193

Este “hecho social” que se infiere del comportamiento social para Durkheim, es el “sentido social” que se infiere de las fotografías de Chambi para Castro.



Cuadro 1: Diagrama que muestra el Modelo Historiográfico de Castro. Se caracteriza por ser positivo, lineal y progresivo.

Conforme a su modelo, para elaborar el “estado de la cuestión” sobre la historiografía acerca de Chambi, inicia recolectando todo lo realizado acerca del fotógrafo puneño, pues así como las fotos de Chambi son la materia prima para describir su obra (llamémosla “obra-hecho”), así lo que los estudiosos de Chambi han escrito sobre Chambi es la materia prima para interpretar el sentido de su obra (llamémosla “obra-sentido”). En esta lógica, Castro estudia primero los artículos escritos sobre éste por José Carlos Huayhuaca sí como el documental *El Arte Fotográfico de Martín Chambi* (el libro de Huayhuaca sobre Chambi se publicaría algunos años después). Discrepa con las ideas de Huayhuaca acerca de la esencia de la fotografía (pues como positivista, rechaza las esencias o lo trascendente) pero coincide con Huayhuaca, a diferencia de Majluf (a quien abordamos más adelante), en que Chambi nunca fue indigenista aunque tuvo cierta influencia de este movimiento, sobre todo por el lado sensibilero o lírico (Castro, 1989, p. 19).

Para Castro la comprensión histórica debe ser contextualizada, de ahí la importancia de la reconstrucción de las circunstancias sociales, culturales, etc. dentro de las cuales se producen las fotografías de Chambi. Castro se opone a una reconstrucción subjetiva que partiendo del individuo *per se* busque reconstruir el sentido de la obra ya que “argüir sobre la persona y concluir algo sobre la obra no es una buena estrategia” (Castro, 1989, p. 20). Nuevamente se aprecia acá el sustento positivista social de

su abordaje, ya que en esta perspectiva el individuo queda subsumido a la estructura social objetiva de la realidad histórica en que le tocó vivir.

Aparte de la obra de Huayhuaca, los textos más importantes reseñados por Castro son el libro *Fotografie Lateinamerika von 1860 bis heute* donde hay una nota muy escueta de su hijo Víctor Chambi sobre su padre. Está también el libro de Naomi Rosenblum *A World History of Photography*, en donde la autora sostiene que Chambi revela, en sus fotos, no sólo las características físicas sino también el orden y las jerarquías sociales. Posteriormente señala, y destapa, un supuesto caso de plagio por parte de Luis de Toledo quien publicó un artículo en *El País* de Madrid el 5 de junio de 1988 sobre Martín Chambi titulado “Martín Chambi: el mago de la luz” el cual sería prácticamente un copia fiel, según Castro, del artículo de Roderic Camp publicado 10 años antes en la revista *Américas*, titulado “Martín Chambi: Poeta de Luz”. En este artículo se señalan rasgos bohemios en la personalidad de Chambi así como el que muchas de sus fotos documentales no fueron hechas *motu proprio* sino por encargo. Finalmente, para Castro, el mejor trabajo sobre Chambi hasta ese momento es el estudio de Max Kozloff titulado “Chambi of Cuzco” (1979) y publicado en el libro *The Privileged Eye*. En esta obra no sólo describe y presenta las fotos de Chambi sino que las relaciona e interpreta dentro de sus contextos.

Las ideas más destacables del texto de Castro son los vacíos historiográficos que señalan existían en ese entonces (1989) sobre la obra de Chambi. En primer lugar, la inexistencia de una biografía confiable, basada en fuentes y testimonios primarios. En segundo lugar, falta completar la clasificación de los negativos de la Colección Chambi. En tercer lugar, falta clasificar cronológicamente los auto retratos de Chambi. En cuarto lugar, se deben explorar y clasificar las fotos de temas indigenistas, de temas indígenas y las que no tienen relación ni con uno ni con otro. En quinto lugar, no hay un estudio sobre las influencias recibidas por Chambi, en ese sentido, se deben establecer qué fotografías vio u observó Chambi y que luego tomó como modelos. Finalmente, se debe reconstruir la

historia de ciertas fotos que poseen más de una versión como “La novia de la Mansión Montes”, explicando el porqué de cada una las versiones.

En conclusión, la perspectiva de Castro es positivista en tanto y en cuanto buscar ir a los hechos mismos (las propias fotos de Chambi) y realizar una reconstrucción descriptiva y basada en los objetos mismos, dentro del ideal positivista de buscar referentes sociales objetivos. En ese sentido rechaza una interpretación esencialista y asume más bien que son los propios hechos los que deben ser mostrados.

Esta postura de Castro contrasta con la que presentaremos a continuación, la posición culturalista, pues esta última asume que es imposible desligar la obra de la cultura o el contexto social en que éste se elaboró, es este contexto no sólo el que da sentido a la obra sino incluso el que posibilita el que la obra exista.

2.2. La mirada culturalista

Por “culturalismo” se entiende el enfoque antropológico que sostiene que es la cultura la que define al sujeto y por “cultura” se entiende no sólo el comportamiento social observable sino los imaginarios, las tradiciones, las sensibilidades de un pueblo o grupo humano. Uno de los padres del culturalismo, Franz Boas, sostiene que la investigación culturalista debía de privilegiar:

...la indagación detallada de la historia y forma de vida de una tribu específica a partir del conocimiento de la lengua nativa, la descripción detallada de todos los aspectos de aquel grupo, el estudio de las relaciones del grupo con su medio ambiente y el uso de todas las técnicas disponibles, incluidas las arqueológicas ... Una vez que se disponía de la información detallada de una tribu, el paso siguiente consistía en el análisis histórico de los grupos vecinos dentro, eso sí, de un área geográfica definida. En este caso se trataba de ofrecer un contexto de fondo que explicase el origen y distribución de determinados rasgos culturales y costumbres ... (Martínez-Hernández, 2011, p. 870).

El enfoque culturalista sobre la obra de Chambi está representado por José Carlos Huayhuaca (1993) él sostiene que la historia de

una persona es producto de la relación tripartita entre el sujeto, la sociedad o cultura a la que pertenece, a la cual se le adiciona la ciudad o entorno circundante inmediato dentro del cual se desenvuelve. Siendo estos los aspectos más importantes para la comprensión de la vida y obra de una persona. Ello implica, para Huayhuaca y en relación a Chambi, “la necesidad de entender qué es lo que pasa consigo y con el mundo al que pertenece, por qué las cosas son así y no de otro modo, cuál es la razón de ésta y esta otra situación recurrente.” (1993, p. 7)

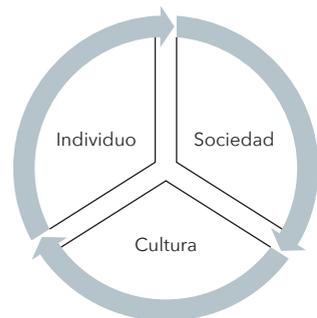
Consecuente consigo mismo, Huayhuaca aplica estas tesis no sólo a su estudio de la obra de Chambi sino al de su propia obra personal. Para él la historia no es sólo parte del modo de reconstrucción del sujeto de estudio sino incluso del propio historiador. Son las relaciones entre el historiador (en este caso el propio Huayhuaca) su cultura y su ciudad las que lo motivan en sus propias investigaciones. Así, Huayhuaca menciona, a manera de ejemplo, que a los diecinueve años escribió un ensayo acerca de su ciudad (Cuzco) y la cultura a la que pertenecía (la andina) y lo único omnipresente y a la vez valioso que encontró en su entorno relacionado con su cultura fue la obra de Martín Chambi:

Entre los años 68 y 69, a los diecinueve años de edad, me vi en la urgencia de arreglar cuentas con mi universo -la ciudad del Cusco- a través de un ensayo que captara (¿denunciara?) su personalidad integral, la pública y la privada ... No encontré mejor medio de lograr esto que estudiar las obras características de la cultura cusqueña contemporánea, pero aquellas que fueran como su expresión intensa y natural... En el campo de las letras, de las denominadas bellas artes, del cine, todo era ... digno de un campeonato de mediocridad, salvo la obra de un señor llamado Martín Chambi... (Huayhuaca, 1993, p. 7)

Esta relación tripartita sujeto-cultura-ciudad es la que impulsó a Huayhuaca a escribir su *Martín Chambi, fotógrafo*. En esta obra el autor la extrapola al propio Chambi y, de este modo, la historia de Chambi como fotógrafo será situada entre tres aristas; el Chambi individuo con sus deseos e intereses personales, el

Chambi miembro de la cultura andina (específicamente quechua) y el Chambi vecino de la ciudad (de Coaza, Arequipa, Sicuani y Cuzco respectivamente) nutriéndose de la cultura e influencias de éstas.

De ahí que el método historiográfico de Huayhuaca busque siempre situar a Chambi, descendiente andino de la cultura quechua, en relación a su cultura, su entorno inmediato y sus inquietudes como individuo.



Cuadro 2: Diagrama que muestra el Modelo Historiográfico de Huayhuaca. Se caracteriza por ser circular e iterativo.

Así cuando Huayhuaca nos narra que Chambi nace en la provincia puneña de Carabaya, se apresura en señalar, para evitar confusiones sobre la procedencia cultural de éste, que pertenecía a una familia andina de cultura quechua y no aymara (Huayhuaca, 1993, p. 12). Este detalle es sumamente importante ya que la parte de la obra fotográfica de Martín Chambi que trata del mundo andino se centrará principalmente en el pasado incaico y por ende en las ruinas o vestigios del Imperio Inca y sus descendientes en el siglo XX y no en la cultura aymara que tuvo como núcleo de irradiación el Imperio Tiahuanaco. Este punto es decisivo para el enfoque culturalista de Huayhuaca ya que habiendo nacido Chambi en Puno por la cultura de la zona sería la influencia aymara y no la quechua la decisiva, por ello se apresura a señalar que su origen geográfico puneño es sólo un accidente ya que su familia era quechua tanto por sangre como por cultura.

Este niño, ya adolescente a estas alturas, forzado a dejar la escuela con primaria

incompleta estaba aparentemente destinado a ser un campesino andino más, sin embargo, el contexto de su ciudad, Coaza, cambia radicalmente cuando relativamente cerca de ella se descubre oro y los ingleses aperturan la *Santo Domingo Mining Company*, tanto Martín como su padre terminarían realizando trabajos ocasionales para la minera con el objetivo de incrementar sus magros ingresos familiares. Pero no sólo en lo económico se da este cambio en la familia Chambi sino que los ingleses llevan a este alejado pueblo andino un artilugio que, desde el inicio, seduce y deslumbra a Chambi: una máquina fotográfica.

Siguiendo el enfoque historiográfico de Huayhuaca, es esta introducción de nuevos elementos en el entorno inmediato de Chambi lo que influye en él y así, no sólo re-descubre a través de la fotografía los rostros familiares de sus vecinos y paisanos así como el paisaje de su pueblo sino que también des-vela el provincianismo y lo insular de su situación social y cultural, lo que le habría hecho cuestionar, su ser-en-el-mundo:

Es el deslumbramiento. Pero es también la perturbadora ocasión de un cuestionamiento radical: primero, porque ve la cerrazón de su universo, la penuria material que lo agobia, las claras diferencias respecto a los blancos dominantes y a la gente de la urbe, segundo, porque se ve, experiencia que debió ser trascendental para él, no como una manifestación de vanidad, sino como un medio de auto-comprensión (Huayhuaca, 1993, p. 13)

Será esta auto-comprensión de él como un campesino andino de cultura quechua y por ende condenado a vivir y morir como agricultor de parcela o trabajador de medio tiempo en una mina, lo que hace que busque cambiar su situación y así, Chambi habría decidido hacerse a sí mismo a su imagen y semejanza. Para ello lo primero era juntar dinero para migrar a alguna ciudad que le diera las posibilidades de desarrollo que buscaba. Y así, con varias pepitas de oro en los bolsillos migra a la gran ciudad del Sur andino con la que Puno tenía intensas relaciones comerciales, ciudad que era un foco floreciente de la industria y el comercio del Sur peruano; Arequipa.

Nuevamente, aplicando su modelo tripartito Huayhuaca sostiene que la cultura y el cosmopolitismo de Arequipa influirán en Chambi. Ahí comprenderá Chambi que no puede seguir siendo un hombre del ande, comprenderá que si no se “blanquea” en su vestir y en sus modales no podrá ascender socialmente (Huayhuaca, 1993, p.13).

Una forma de ascenso social era desarrollando alguna actividad de servicio que la élite considerara importante, incluso indispensable. Sus primeros contactos de adolescente con una cámara fotográfica inglesa le indican entonces hacia dónde debe dirigir sus ambiciones personales en Arequipa y pronto ingresa como aprendiz en el más notable estudio fotográfico de la gran ciudad, el Estudio Fotográfico Max T. Vargas. Un profesional formado en Europa, de clara orientación comercial y especializado en fotos de estudio para la élite.

En este punto hay un vacío en el estudio histórico de Huayhuaca pues considera que en su periodo formativo arequipeño sólo fue aprendiz de don Max T. Vargas y obvia, como han señalado Garay y otros (Garay, 2010) que Chambi, luego de trabajar sólo algunos años con Vargas, lo deja y pasa a trabajar con dos ex discípulos de don Max, los hermanos Vargas (mismo apellido pero ningún parentesco), será con ellos con quienes completará su formación como fotógrafo. Con ellos perfeccionó el uso de la luz y los retoques en los negativos de retratos pero, al mismo tiempo, asimiló el respeto en la propia definición del negativo en las fotografías de paisajes y vestigios arqueológicos:

Entre las fotografías de los hermanos Vargas, en cualquier variante y uso, se puede constatar un impecable trabajo de laboratorio, con un control de la luz correcto y un singular afán en el cuidado de la realización de la copia final... Si bien estos fotógrafos intervinieron en los negativos de retratos... en las tomas exteriores, por el contrario, en los paisajes, nocturnos, tipos, costumbres, monumentos y vestigios arqueológicos, se ve un respeto por la definición de la fotografía en el negativo mismo” (Garay, 2010, p. 58).

Para Huayhuaca, Chambi comprende, luego de varios años en Arequipa, que por más pulcra que sea su dicción y por más cuidadoso y a la moda que sea su vestir con ternos de las más finas telas, él será para la blanca Arequipa un indio, y por ende nunca llegará a ser el fotógrafo de la élite sino de la clase media o del pueblo, lo que lo lleva a buscar nuevos horizontes en otra ciudad. Así migra a otra ciudad andina, serrana con cuyo fenotipo pueda identificarse pero al mismo tiempo con una élite rica que pueda hacer clientela suya pues “se da cuenta de que allí [Arequipa] estará destinado a no ser más que un ciudadano de segunda clase, a no ser más que un fotógrafo de rango inferior” (Huayhuaca, 1993, p. 14)

Conforme a su proyecto personal de ascenso social, Chambi busca una ciudad con un gran tráfico comercial, donde exista una élite no sólo dispuesta a pagar por fotos de calidad sino que no lo discrimine por ser andino y quechua hablante. El lugar hallado es la ciudad de Sicuani, situada ya en el Cuzco, esta ciudad tiene un gran tráfico comercial de enlace entre Arequipa, por un lado, y las ciudades de Cuzco y Puno, por el otro. Chambi, ya casado y con dos hijos migra entonces allá. A diferencia de Arequipa, esta es una ciudad con una población mayoritariamente andina, minoritariamente mestiza y con casi ningún blanco, por lo que el estatus socio racial de Chambi cambia. Por su hablar, sus modales y su vestir ya no es considerado un indio sino más bien un misti (una suerte de indio “blanqueado” o miembro de la élite): “Chambi... allí es un misti de castellano fluido, modales señoriales y una cultura de ciudad grande.” (Huayhuaca, 1993, p. 14).

Nuevamente, según el modelo tripartita de Huayhuaca, son la ciudad y el entorno los que interactúan con el sujeto y su cultura influenciándolo. En la ciudad de Sicuani así como en sus alrededores Chambi encontrará campesinos quechuas que le recordarán sus orígenes andinos y quechuas así como también de dónde proviene; el campesinado andino, postergado y olvidado por las élites. De este modo, para Huayhuaca, Chambi comenzaría a criticar su propio proyecto personal de desarrollar sólo una fotografía comercial que le permitiera prosperar económicamente y ascender

socialmente. A partir de ese momento buscará también una fotografía social que difunda tanto las formas de vida como las tradiciones y costumbres del campesinado andino al tiempo que proyecte y difunda en el Perú de su época las grandezas de la cultura incaica (Huayhuaca, 1993, p. 15).

Huayhuaca insinúa que será la búsqueda de un mayor desarrollo profesional y económico (que la ciudad de Sicuani, por la crisis económica de la post primera guerra mundial ya no podía ofrecer) así como la búsqueda de sus raíces culturales y la difusión de las tradiciones del campesinado quechua, los que motivarán a Chambi a migrar a su destino postrero, la ciudad del Cuzco, la vieja capital del más grande imperio transandino.

Chambi arriba al Cusco en 1920. En la ciudad, Chambi se enfrenta a una paradoja; Cuzco por aquella época era una ciudad con gran desarrollo y modernidad económica que convivía con anquilosadas formas de relaciones sociales feudales y semi feudales en donde la propiedad de la tierra estaba en manos de unos pocos latifundistas y la gran masa campesina vivía en situación similar a la de los siervos de la gleba del medioevo.

Esta situación creó, por un lado, una burguesía y clase media emergente en la ciudad (que fue captada por el aprismo) al tiempo que dirigentes campesinos e intelectuales cuzqueños, conscientes de la postergación y explotación del campesinado, exigen reformas sociales que lleven a una serie de movimientos sociales que buscarán ser captados por el comunismo.

Para Huayhuaca, Chambi buscará el punto medio en esta encrucijada; aprovechar el auge económico del Cuzco para desarrollarse profesional y comercialmente como fotógrafo y al mismo tiempo buscará, dentro de la efervescencia social reivindicativa del indio, difundir los modos de vida de los campesinos quechuas así como el pasado incaico (Huayhuaca, 1993, pp.16-17).

Era pues lógico que los dirigentes de este nuevo indigenismo pronto buscaran enrollar a Chambi entre sus filas pero, como señala

Huayhuaca, la relación de Chambi con ellos fue tangencial. Para Huayhuaca, no existe en Chambi ni denuncia social ni lirismo (a diferencia de Castro que señalaba esto último). En la fotografía de Chambi únicamente había un afán descriptivo y difusor (Huayhuaca, 1993, p. 17).

Huayhuaca a diferencia de Majluf, reflexiona que Chambi nunca fue ni será indigenista sino más bien era un indio integrado a una cultura andina y al mismo tiempo cosmopolita como la cuzqueña. Su ideal fue el de ser una suerte de cronista que describiera y difundiera en el Perú y en el mundo el pasado andino quechua y su situación actual, sus ritos, festividades, tradiciones y formas de vida:

La voluntad sistemática con que, por ejemplo, fotografía las manifestaciones del folklore y la religión quechua, desde las más puras hasta las más sincréticas ... Es más bien resultado de un programa de fidelidad al pasado prehispánico y de la gana de hacer constar su perduración ... (Huayhuaca, 1993, p. 26).

En conclusión, para el enfoque culturalista de Huayhuaca son la cultura del sujeto y también su entorno los que ejercen influencia en las decisiones del individuo. En el caso de Chambi, su temprano contacto con la fotografía hizo que deseara salir de su entorno de pobreza, es así que abandona Coaza y migra a Arequipa para aprender dicho arte, pero identificándose con sus raíces andinas y quechuas, la blanca y mestiza Arequipa cumplió sólo una función formativa, tendrá que volver a las raíces quechuas, a la antigua y altiva capital imperial en la cual, por su fenotipo era un indio más pero por sus modos y maneras era un Señor, y por su dominio de la fotografía se convertirá en el referentes del arte. Nuevamente el contexto y la cultura circundante interactuando con el sujeto.

Distinta es la mirada periodística que busca una descripción más neutral o equilibrada (pues la objetividad es imposible), con un afán documental y descriptivo más que interpretativo, como veremos a continuación.

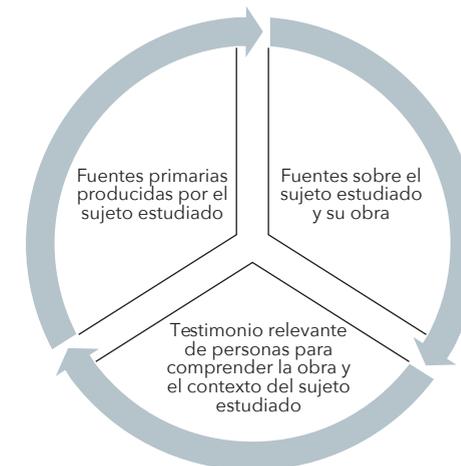
2.3. La mirada periodística

Esta mirada es la de Garay (2010) el cual realiza una investigación sobre la obra de Chambi utilizando el enfoque de investigación periodística, el cual según Hunter (2013) a diferencia del periodismo tradicional se caracteriza por:

El periodismo convencional depende en gran medida (y en ocasiones totalmente) de materiales producidos por otros (como la policía, gobiernos, empresas, etc.), por lo que es un periodismo fundamentalmente reactivo, cuando no pasivo. El periodismo de investigación, por el contrario, depende de material recolectado o generado a partir de la iniciativa del propio periodista (y por esta razón a menudo se lo conoce como "periodismo emprendedor"). El periodismo tradicional busca crear una imagen objetiva del mundo tal cual es. El periodismo de investigación utiliza material objetivamente verdadero (es decir, datos con los que cualquier observador razonable podría coincidir) para alcanzar el objetivo subjetivo de cambiar el mundo. No se trata de una licencia para mentir por una buena causa: es la responsabilidad (p. 8).

¿Cuándo surgió en Garay el interés por el "problema Chambi? Él sostiene que su interés por Martín Chambi fue tardío, cuando en 1991 cursando los estudios de pre grado en la Universidad Privada de Piura se topó en una humilde vivienda de la ciudad de Catacaos con un calendario en el que aparecían dos fotos de Martín Chambi, fu tal su deslumbramiento que 10 años después sustentaba su tesis de doctorado en la Universidad de Navarra sobre Martín Chambi.

Para este autor el método de investigación historiográfica debe abarcar trabajo en archivo con fuentes primarias, entrevistas con personas que posean información valiosa para reconstruir la vida y el contextos del sujeto estudiado y, finalmente, fuentes bibliográficas y hemerográficas sobre la obra de la persona estudiada. Así, vemos que está aplicando el enfoque del periodismo de investigación; descubrir fuentes, relacionarse con informantes que proporcionen datos valiosos pero aún desconocidos u ocultos, etc.



Cuadro 3: Diagrama que muestra el Modelo Historiográfico de Garay. Se caracteriza por ser circular e iterativo.

De este modo para Garay el medio ambiente o medio social circundante influye, aunque no decide, en el desarrollo de la persona. Siguiendo este principio de la influencia del contexto en la persona, Garay nos narra, al igual que hiciera Huayhuaca, que el primer contacto y deslumbramiento de Chambi con la fotografía fue en una mina andina regentada por ingleses pero, a diferencia de Huayhuaca, Garay ha podido determinar el nombre de dichos extranjeros; Mr. Angus y Mr. Ferrin. Garay nos cuenta que fue tal el entusiasmo demostrado por Chambi por la fotografía que los ingleses se ofrecieron a llevarlo a Inglaterra, lo que declinó:

Los mineros que cargaban con los voluminosos equipos fotográficos eran, según el propio Chambi, Mr. Angus y Mr. Ferrin, y se portaron muy amablemente con él porque le permitieron "observar de cerca ese fenómeno que ellos llamaban fotografía" (Garay, 2010, p. 49).

Ya joven, Chambi marcha de Coaza a la gran ciudad de Arequipa, dispuesto a mejorar sus condiciones de vida y a escalar socialmente. Ahí, pronto ingresa como ayudante en el estudio de Max T. Vargas, hombre mestizo, cosmopolita, formado en Europa y además el favorito de la alta sociedad arequipeña (Garay, 2010, p. 43). Junto con la técnica fotográfica Chambi también aprendió el manejo comercial de un estudio fotográfico que no se limitaba

sólo a tomar fotos sino también a la venta de productos e insumos fotográficos.

En definitiva, se puede decir que la experiencia en el estudio de Max T. Vargas llevó a Chambi a disciplinarse en asuntos fundamentales: en el ámbito del retrato de estudio y la dinámica comercial; en el oficio de los primeros fotógrafos, sean estos de fotografía directa, de estudio o revelado, y en otros métodos de intervención como en retoque. (Garay, 2010, p. 54).

Luego de trabajar algunos años con Max T. Vargas, Chambi consigue trabajo en el estudio de dos condiscípulos suyos, los hermanos Carlos y Miguel Vargas (este dato es importante pues Huayhuca no lo considera) quienes aprovechando el viaje a Europa de don Max T. Vargas se independizaron con parte de su cartera de clientes y abrieron su propio estudio frente al de su ex maestro. Y, como hemos explicado en el acápite anterior donde abordamos la mirada culturalista de Huayhuaca, con ellos es que Chambi completa su formación técnica pues perfecciona el retoque en el negativo, el control de la luz así como alcanza el dominio de la fotografía documental.

Nuevamente siguiendo su procedimiento historiográfico, Garay contextualizará la situación del mercado fotográfico en el Cuzco para cuando arribó Chambi. Existía ya una Escuela Fotográfica Cuzqueña cuyos máximos representantes eran Miguel Chania, quien tenía fama como retratista así como colaborador fotográfico de revistas limeñas como *Varietades*. También destacaba Manuel Figueroa Aznar quien luego de un corto periodo de aprendizaje con don Max T. Vargas –en que coincidió con Chambi– migró al Cuzco y para cuando Chambi llegó ya era una figura reconocida.

Chambi se caracterizó por cuatro tipos fotográficos; fotos de eventos sociales, retratos, fotografía de tipos andinos y fotografías de ruinas y naturaleza andinas. Sin embargo, citando al propio Chambi en una entrevista muy poco conocida, Gary sostiene que en ningún momento Chambi simpatizó con el movimiento social indigenista que buscaba una reivindicación social del indio sino que su interés el del difusor del verdadero pasado así como la auténtica naturaleza y vida de las gentes del ande. El que

ello haya sido tomado por los indigenistas para ilustrar sus luchas ideológicas es un asunto que escapa al propio Chambi:

En 1958 un periodista del diario El Pueblo de Arequipa le preguntó a Martín Chambi por sus intenciones de fondo respecto a su práctica fotográfica, y éste respondió, mi ideal fue sólo uno: dar a conocer al mundo toda la belleza natural de mi patria y la imagen tan hermosas 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 (Garay, 2010, pp. 103-104).

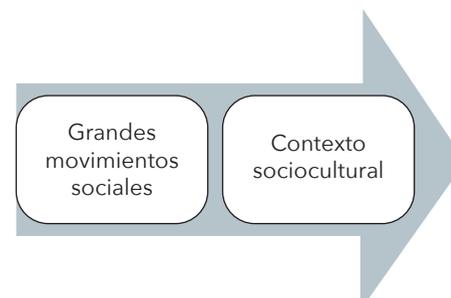
Para Garay este fue el ideal de Chambi, difundir las costumbres y tradiciones vivas de los hombres del Ande, registrar y difundir la grandeza del pasado incaico al tiempo que se desarrollaba profesional y económicamente como fotógrafo de retratos y eventos sociales. Para Garay entonces, Chambi no buscaba entonces ser, como señala Majluf, un abanderado del indigenismo y su fotografía una apología del indio y una denuncia de sus condiciones de vida. De ahí que, como señala Garay, Uriel García, uno de los intelectuales de indigenismo Cuzqueño, criticará amargamente a Chambi por no tomar posición y cerrar filas con los indigenistas: “Esto explica que Uriel García señalara en 1948 que Chambi tuvo una falsa posición ideológica por su carencia de visión política y doctrinaria que le impidió interpretar los problemas del pueblo”. ((Garay, 2010, p. 109).

De este modo la mirada periodística buscar ser eminentemente descriptiva, basada en todas las fuentes documentales disponibles y no arriesgar ni un *dictum* objetivista universalista (como el positivismo) ni tampoco una teoría que la sustente (como el culturalismo). Pero olvida que toda descripción por muy equilibrada que sea es sólo relativa a un época y tiempo, por más omniabarcante que sea cubre sólo lo que se conoce hasta ese momento. En ese sentido, la siguiente postura, el historicismo, es consciente de estas limitaciones y conscientemente postula que toda interpretación es parcial y todo sentido puede ser resemantizado y revalorado conforme aparezcan nuevos hallazgos.

2.4. La mirada historicista

El historicismo sostiene que los pueblos y las personas son los epígonos de grandes movimientos históricos y sociales por ende para comprender la obra de los individuos ella debe enmarcarse dentro de las coordenadas de su época, las creencias, los prejuicios, los grandes movimientos sociales imperantes. Un representante de esta posición fue el filósofo español José Ortega y Gasset quien sostuvo en *La Historia Como Sistema* lo siguiente: “El diagnóstico de una existencia humana –de un hombre, de un pueblo, de una época– tiene que comenzar filiendo el repertorio de sus convicciones. Son éstas el suelo de nuestra vida. Por eso se dice que en ellas el hombre está” (1993, p. 995)

Para Majluf y Ranny (2015) son el contexto socio cultural así como los grandes movimientos sociales dentro de los cuales está inmerso el sujeto los que determinan la historia de éste.



Cuadro 4: Diagrama que muestra el Modelo Historiográfico de Majluf. Se caracteriza por ser lineal y progresivo al tiempo que subsume al sujeto, que desaparece, en aspectos macrosociales.

De este modo considera que para comprender la obra y la historia vital de Chambi debemos desarrollar la vida de éste con los distintos contextos socioculturales en donde se desarrolló, así como los grandes movimientos sociales que marcaron la época en que vivió.

Conforme a sus postulados historiográficos Majluf sostiene que para comprender técnica y temáticamente la obra fotográfica de Martín Chambi debemos de comprender primero el imaginario fotográfico imperante en el

Sur Andino. ¿Y cuál era este imaginario? La fotografía de estudio y un paisajismo pictorialista:

Chambi, en efecto, trabajó en tantos registros como era posible concebir dentro de un imaginario fotográfico proyectado desde la periferia surandina. Su obra está definida por el horizonte de posibilidades que permitió una carrera forjada en el clásico doble marco de la fotografía de estudio y el paisajismo pictorialista (Majluf, 2015, p. 6)

Paralelamente ya a un nivel de contexto internacional, la fotografía no era considerada un arte en sí mismo sino por asociación con la pintura y la literatura. Majluf piensa que Chambi pretende terciar en el debate decantándose por la consideración de la fotografía como arte al resaltar sus aspectos manuales y de representación de la realidad en el auto-retrato. Por otro lado, la ausencia de galerías, academias y exposiciones de arte en el sur andino pronto llevó a que la fotografía ocupara el lugar que la pintura poseía en las grandes ciudades cosmopolitas y, por ende, el fotógrafo se consideró un artista. Según Majluf la fotografía del sur andino estuvo influida por fotografías provenientes de los Estados Unidos de Norteamérica así como de Europa que llegaban a dichos lares gracias sobre todo a revistas ilustrada.

Majluf, resaltando nuevamente cómo el contexto influencia a los sujetos, sostiene que por la década de 1920 con la política de Leguía el sur andino se inicia un lento proceso de modernización², de igual modo, Chambi traslada esta modernización a la imagen y el retrato fotográfico. Ya instalado en el Cuzco, Chambi había desarrollado una posición a favor del indigenismo como lo muestra su famosa exposición

2 El llamado “Oncenio” de Leguía se caracterizó por una apertura comercial al capital norteamericano al tiempo que se alentaba la modernización de la industria nacional. En el campo agrícola, a través del Ministerio de Fomento, se aplicaron políticas para modernizar las grandes haciendas costeñas y serranas con el objetivo de incrementar su productividad y así exportar a Europa y sobre todo USA, se dotó de una nueva figura jurídica a las comunidades campesinas, etc. En el sur andino esto trajo un mayor incremento de la riqueza y de ingresos desde los peones hasta los pequeños y medianos productores pues la demanda se incrementó por las exportaciones.

en el Hotel Bolívar de 1927 donde el motivo o temática principal fue lo andino. También es un buen indicador de su indigenismo, para Majluf, su amistad con intelectuales cuzqueños como Toribio Ponce, Juan Manuel Figueroa Aznar y Luis Velazco Aragón.

Las fotos de Chambi reflejarían un nuevo indigenismo que, a diferencia del primero (de filosofía positivista) que consideraba a la raza indígena como decadente, estaba fundamentado en la filosofía vitalista y sostenía que lo indio no era sólo pasado muerto en lo pre hispánico sino que también estaba vivo en los monumentos coloniales y las costumbres y fiestas campesinas vigentes. Uno de sus mayores representantes fue Uriel García. Este nuevo indigenismo, presente según Majluf en la obra fotográfica de Chambi, será profundizado por la autora en su artículo "Martín Chambi, fotografía e indigenismo". Pasemos a estudiar historiográficamente este artículo.

En mayo de 1953 hay una exposición homenaje a Chambi en Arequipa, en ella pueden observarse colgados, junto a las fotos del maestro, textilera andina. Este esquema se repetirá en la exposición que de su obra se realice al año siguiente en Santiago de Chile.

Para Majluf este es un claro indicador que para Chambi la fotografía no es imagen sino que lo que refleja es un objeto o pieza de una historia material que iguala a la historia textil andina. De este modo Majluf sostiene que las fotografías de Chambi deben ser consideradas y estudiadas como producto de un proyecto estético personal dentro del marco referencial surandino:

Y aunque este aspecto de su trabajo no haya sido aún debidamente estudiado con la profundidad que se merece, no cabe duda de que Chambi fue una figura clave -si no acaso la figura decisiva- en la definición de la imagen moderna de lo indio como base de la identidad regional y nacional. (Majluf, 2015, p. 276)

Majluf sostiene que el interés por fotografiar lo andino surgirá por influencia del indigenismo su arribo al Cuzco en la década de 1920, sin embargo acá fuerza su modelo historiográfico ya que tiene que aceptar que el primer

cuerpo de fotos andinas de Chambi fueron realizadas antes de su arribo a la ciudad imperial. Para Majluf, esta inclinación indigenista en la obra de Chambi fue originado por un tema netamente comercial; el alentar el turismo en el Cuzco, que al difundir las ruinas y costumbres andinas creó una conciencia del valor diferencial de la tradición cuzqueña y con ello alentó la revalorización de lo indígena.

Es dentro de este contexto de revalorización de lo indígena y sus tradiciones que debe entenderse las fotos de Chambi de temática andina que profundizan en lo cotidiano, las tradiciones, los paisajes rurales. Donde se presenta y difunde no al indio del pasado idealizado, sino al hombre del ande actual, de carne y hueso.

En ese sentido ilustra con sus fotografías el texto *El problema de la raza* de Carlos Ríos (1924) así como los artículos de Luis E. Valcárcel para la revista bonaerense *Plus Ultra*: "En el texto de Valcárcel, las fotografías de Chambi sirven para construir una visión idealizada del campesinado indígena; justo a las leyendas que les asigna Ríos Pagaza, se convierten en cambio en imágenes "realistas", que denuncian la decadencia y la pobreza del indio contemporáneo". (Majluf, 2015, p. 280). Se vincula también con el Grupo Ande. Esta vinculación parece ser más amical que ideológica ya que según la propia Majluf este grupo era de tendencia Comunista mientras que Chambi era simpatizante del APRA.

En la década de 1930 el accionar del indigenismo deja el aspecto de la lucha social y se convierte más en un indigenismo de la academia y el intelecto, nuevamente según un modelo de la influencia de los grandes movimientos sociales en los sujetos, para Majluf esto ocasiona que Chambi elabore postales más con fines de difusión que de vindicación del indígena.

Al estudiar las diferentes miradas historiográficas que se han dado sobre la obra de Martín Chambi comprendemos que el hombre, su tiempo y su obra son una unidad tripartita compleja pasible de múltiples sentidos e interpretaciones: La mirada positivista que la objetiva y cosifica pero se apega a los hechos; el culturalismo que permite comprender la cultura

e idiosincrasia del ser humano detrás de las fotografías; la mirada periodística que nos informa sobre los datos de su obra y nos describe de manera equilibrada los hechos concomitantes a la obra del gran fotógrafo, finalmente, la historiográfica; consciente de que toda realidad histórica es parcial y su sentido es inacabado, estando siempre en construcción. En ese sentido considero que para aquilatar la importancia de

Martín Chambi en la fotografía peruana en particular y latinoamericana en general, así como para comprender el sentido de su obra artística es necesario un abordaje transdisciplinar que combine culturalismo, ciencias de la información, historia del arte, filosofía, etc. Espero que con este artículo se dé el primer paso en ese sentido. ●

CONCLUSIONES

1. Martín Chambi fue influido en su formación como fotógrafo por Max T. Vargas primero y los hermanos Vargas después. Del primero aprendió el arte del retrato y de los segundos perfeccionó la técnica del retoque, la fotografía de estudio y la fotografía documental.
2. Cuatro han sido las miradas historiográficas desde la que ha sido reconstruido el sentido de la obra fotográfica de Martín Chambi: positivista, culturalista, periodística e historicista.
3. La mirada positivista quiere volver "a las fotos mismas" y parte del legado fotográfico del artista y busca reconstruir su sentido mediante la historia de los sentidos en que dichas fotos fueron interpretadas.
4. La mirada culturalista aborda el estudio de Chambi relacionándolo con la cultura a que pertenecía (andina quechua) así como las ciudades en donde vivió.
5. La mirada periodística busca reconstruir la historia de Chambi y su fotografía mediante estudio documental y entrevistas.
6. La mirada historicista pretende comprender la obra fotográfica de Chambi comprendiendo el contexto histórico en que vivió (los andes peruano pre reforma agraria) y los movimientos sociales con los que estuvo relacionado (el indigenismo).
7. Sólo un abordaje transdisciplinar y complejo que combine periodismo, historia, filosofía del arte, etc. nos podría dar una comprensión cabal del sentido de la obra fotográfica de Chambi.

REFERENCIAS

- Castro Ramírez, F. (1989). *Martín Chambi. De Coaza al MOMA*. Centro de Estudio e Investigación de la Fotografía / Jaime Campodónico Editor: Lima.
- Durkheim, E. (2001). *Las reglas del método sociológico*. México: FCE.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Gadamer, H. (1993). *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Tecnos.
- Garay Albújar, A. (2010). *Martín Chambi, por sí mismo*. Piura: Universidad de Piura / Universidad de Navarra.
- Heidegger, M. (2007). *De la esencia de la verdad*. Madrid: Herder.
- Huayhuaca, J. C. (1993). *Martín Chambi, fotógrafo*. Lima: Universidad de Lima.
- Hunter, M. L. et al (2013). *La investigación a partir de historias. Manual para periodistas de investigación*. Montevideo: UNESCO.
- Majluf, N. y Ranny, E. (2015). "Introducción" / Majluf, Natalia (2015): "Martín Chambi, fotografía e indigenismo". En: Majluf, Natalia y Ranny, Edward (Edits.) (2015): *Chambi*. Lima: MALI.
- Martínez-Hernández, Á. (2011). "El dibujante de límites: Franz Boas y la (im)posibilidad del concepto de cultura en antropología. *Histórica, Cuéncas, Saúde-Manguinhos*. Río de Janeiro, v. 18, jul.-set., pp. 861-876.
- Ortega y Gasset, J. (1970). *La historia como sistema*. Madrid: Revista de Occidente.