

Luz y sombra en los Andes

Imagen fotográfica y
poder en Martín Chambi
y Sebastián Rodríguez

Yuri Gómez



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

Serie Magíster

Luz y sombra en los Andes

Imagen fotográfica y
poder en Martín Chambí
y Sebastián Rodríguez

Yuri Gómez



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

Serie Magíster
Vol. 288

*Luz y sombra en los Andes: Imagen fotográfica y poder
en Martín Chambi y Sebastián Rodríguez*
Yuri Gómez

Fotografías:
Archivo fotográfico Martín Chambi. Cusco, Peru. www.martinchambi.org
Herederos. Sebastián Rodríguez

Primera edición
Coordinación editorial: Jefatura de Publicaciones
Corrección de estilo: Andrés Cadena
Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro
Impresión: Ediciones Fausto Reinoso
Tiraje: 300 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador: 978-9942-837-15-8
© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Toledo N22-80
Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426
• www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión por pares, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Impreso en Ecuador, septiembre de 2020

Título original:
«Luz y sombra en los andes peruanos en la primera mitad del siglo XX.
Representación y poder en la fotografía de Sebastián Rodríguez y Martín Chambi»

Tesis para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura
con mención en Artes y Estudios Visuales
Autor: Yuri Marat Gómez Cervantes
Tutor: Edgar Vega Suriaga
Código bibliográfico del Centro de Información: T-1652

—¡Pueblo indio! —dicen los viajeros cuando llegan a esta cumbre
y divisan Puquio. Unos hablan con desprecio; tiritan de frío en las
cumbres los costeños, y hablan:
¡Pueblo indio!

*Pero en la Costa no hay abras, ellos no conocen sus pueblos desde
lejos. Apenas si en las carreteras los presienten, porque los caminos
se hacen más anchos cuando la ciudad está cerca, o por la fachada
de una hacienda próxima, por la alegría del corazón que conoce las
distancias. ¡Ver a nuestro pueblo desde un abra, desde una cumbre
donde hay saywas de piedra, y tocar en quena o charango, o en
rondín, un huayno de llegada! Ver a nuestro pueblo desde arriba,
mirar su torre blanca de cal y canto, mirar el techo rojo de las casas,
sobre la ladera, en la loma o en la quebrada, los techos donde
brillan anchas rayas de cal; mirar en el cielo del pueblo, volando a
los killinchos y a los gavilanes negros, a veces al cóndor que tiende
sus alas grandes en el viento; oír el canto de los gallos y el ladrido
de los perros que cuidan los corrales. Y sentarse un rato en la
cumbre para cantar de alegría. Eso no pueden hacer los que viven
en los pueblos de la Costa.*

José María Arguedas, *Yawar fiesta* (1958 [1941])

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	7
Capítulo primero	
HACIA UNA APREHENSIÓN DE LA FOTOGRAFÍA	17
EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN Y LA IMAGEN.....	18
<i>INTERMEZZO</i>	28
EL CARÁCTER ESTRUCTURADO DE LAS RELACIONES SOCIALES.....	30
Capítulo segundo	
MARTÍN CHAMBI Y SEBASTIÁN RODRÍGUEZ EN LA FOTOGRAFÍA NACIONAL	35
UN BREVE RECORRIDO POR LA FOTOGRAFÍA EN PERÚ.....	35
SEBASTIÁN RODRÍGUEZ (HUANCAYO, 1896-MOROCOCHA, 1968)	39
MARTÍN CHAMBI (PUNO, 1891-CUSCO, 1973).....	47
Capítulo tercero	
ANDES IMAGINADOS. LO SERRANO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX A TRAVÉS DE LA IMAGEN DEL LUGAR	57
FOTOGRAFÍAS DE EXPEDICIONES.....	58
LAS VISTAS URBANAS	68
Capítulo cuatro	
JUNTOS PERO NO REVUELTOS. LO SERRANO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX A TRAVÉS DEL LUGAR DE LA IMAGEN	81
FOTOS GRUPALES	81
ASPECTOS DE LA VIDA COTIDIANA DOCUMENTADOS	92
FOTORRETRATOS	99
REFLEXIONES FINALES	109
REFERENCIAS.....	115

INTRODUCCIÓN

No hay mirada sin poder. El inicio de la primera novela de José María Arguedas, intitulada *Yawar fiesta* (1958 [1941]), que presentamos aquí como epígrafe, contrasta la descripción de un pequeño pueblo de la Sierra desde la mirada de un habitante de la Costa y la de un poblador andino para, paulatinamente, introducirnos en el mundo del segundo. El recurso intenta convertir al pequeño pueblo de la festividad en la historia y el lugar de enunciación. Sin embargo, la narración no puede eludir una serie de eventos en los cuales ambas percepciones entran en conflicto, ya que la mirada desde la Costa es predominante. Si la visión es una construcción social, entonces ocurre que esta se desenvuelve en una constante disputa, como se puede apreciar en la novela. En consecuencia, la cuestión del poder es ineludiblemente intrínseca al modo de ver. Tal es el punto de partida de este libro.

En Perú, la mirada situada desde la Costa, preferentemente Lima, ha influido en nuestro acercamiento y aprehensión de la realidad. Al igual que en *Yawar fiesta*, la hegemonía de Lima interfiere en la dinámica y organización del resto de pueblos y ciudades, ya que se ha convertido en la medida de valoración para todas las cosas, no solo por su equivalencia con lo moderno, sino también por su interiorización como un sentido común compartido entre la población. Más allá de la ficción retratada por Arguedas, existen condiciones materiales objetivas que dan cuenta y sostienen esta situación: la concentración de la toma de decisión política

y económica en la capital, la acumulación de mejores servicios públicos y privados, así como una oferta de productos y empleos más amplia. Esta brecha encubre una práctica constante de la capital por vivir en desmedro del resto del país. El abastecimiento de luz, de agua potable o la canasta básica de los limeños no depende de ellos mismos. La ciudad capital crece exponencialmente devorando a las demás provincias. Una realidad que sale a flote en momentos de alta conflictividad. Pocos años atrás, en junio de 2009, durante el segundo Gobierno del expresidente Alan García, las comunidades nativas, organizadas para la defensa de sus derechos, entraron en una medida de fuerza y confrontación con el Gobierno central. El bloqueo de la carretera Fernando Belaunde Terry, y el posterior escenario de enfrentamiento entre las comunidades y las fuerzas del orden, junto con la ocupación de la Estación 6 de Petroperú en Loreto, fueron de escrutinio de la prensa. En el ínterin, Alberto Pizango, dirigente de la organización Aidesep, fue entrevistado por una periodista,¹ quien insistía constantemente en la pregunta por la fecha de cese de la medida de fuerza. Durante el intercambio, la periodista no mostró interés alguno por dialogar con el representante de las comunidades; en el fondo, su preocupación era la interrupción de energía y abastos necesarios para el normal desenvolvimiento de la capital, algo que ella calificó como «poner en riesgo a todo el país». En el momento en que Pizango exigió la misma garantía del Estado de derecho de las empresas privadas para las comunidades que representaba, echando más leña al fuego, la periodista cortó la entrevista y sentenció: «Bueno, yo no me voy a quedar sin luz, porque ustedes tienen un problema que no quieren dialogar, como comprenderán... ni nadie que vive acá en la ciudad». Esta posición refleja un sentido común centrado en Lima, que también recoge Arguedas, pero en referencia a la Sierra.

Este libro busca adentrarse en este sentido común limeño, pero enfocándose en lo andino. La Sierra aún carga con el estigma de personificar el atraso. Sigue latente una concepción del poblador andino, reducido al indígena, como incivilizado, falto de cualidades para el proyecto ilustrado, modernizador, desarrollista y sucedáneos (De la Cadena 2006). Complementa a este prejuicio un discurso que explica el impedimento de la germinación de proyectos políticos, culturales

1 Fue la periodista Mariela Balbi de “Radioprogramas del Perú” (RPP).

y económicos debido a la condición geográfica y climática de los Andes,² calificada como desfavorable. En sintonía con lo expuesto sobre la construcción de la visión, estas afirmaciones ignoran las relaciones de poder de un proceso histórico de larga duración. El impacto de esta diferenciación peyorativa, tan arraigada en el sentido común de los peruanos, rebasa lo simbólico y subjetivo, convirtiéndose en exclusión y subordinación. Una de sus consecuencias más recientes y lamentables son los 69 000 desaparecidos en el proceso de violencia política, de los cuales el 75 % corresponde a población que maneja el español como segundo idioma, y por lo general asentados en la Sierra o la Selva del país (Comisión de la Verdad y la Reconciliación —CVR—2004).

La fotografía es el punto de intersección para ambos temas. La intención es realizar un acercamiento al imaginario hegemónico sobre lo andino durante la primera mitad del siglo XX a través de la imagen fotográfica de la Sierra y de sus habitantes. La indagación parte de los trabajos de Sebastián Rodríguez (Huancayo, 1896-Morococha, 1968) y Martín Chambi (Puno, 1891-Cusco, 1973), reconociendo que toda fotografía enviste el reto de mostrar algo, al mismo tiempo que deja otros elementos ocultos. Así, la relación entre representación y poder toma centralidad en sus obras, con el objetivo de visibilizar las formas como adquiere concreción el poder y su manifestación en espacios diferenciados: Morococha, departamento de Junín, en la Sierra centro, y Cusco, departamento de Cusco, en la Sierra sur. Los dos fotógrafos mezclaron el dominio técnico y estético de la cámara, que nunca desatendió los cánones occidentales formales de su época, con una orientación comercial del servicio que brindaron desde sus estudios (Majluf y Villacorta 2006). Al mismo tiempo, sus lentes capturaron distintas aristas hegemónicas y contrahegemónicas sobre lo andino, participando en su representación durante un período de profundos cambios sociales. En resumen, la investigación parte de la pregunta por la contribución de las fotos para la reproducción de una mirada sobre lo andino. Para alcanzar tal objetivo, la investigación fue organizada desde dos inquisiciones complementarias. Por un lado, una indagación en el imaginario sobre un sujeto constitutivo y oriundo de un hábitat denominado Sierra; por otro, la pregunta por la imagen de la Sierra

2 Una investigación sobre el tema en Lossio (2012) y Contreras (2004).

como el lugar adscrito de aquel sujeto. Aunque complementarias, para un mejor análisis del tema, estas dos cuestiones son abordadas de forma independiente.

La pregunta por el poder y la fotografía es central en la investigación. Aquí, la indagación del poder no solo alcanza a las representaciones, sino que a su vez participa del proceso productivo de la foto. En otros términos, las posibilidades y los límites en el uso del aparato y en la habilidad del fotógrafo están permeados por el constructo social que es la visión acorde con las relaciones de dominación, explotación y resistencia circunscritas a un espacio y tiempo concretos. En la elaboración de cualquier foto, cuando interviene la destreza del fotógrafo, no lo hace desde la pura neutralidad con la cual se invistió en sus orígenes el quehacer fotográfico, aludiendo a la objetividad que brindaba el aparato para producir una imagen fidedigna de lo real;³ la persona detrás del lente de la cámara y su mirada también son producto de construcciones sociales previas que participan en sus decisiones, sin que esto signifique anular las capacidades individuales del artífice. Podemos decir entonces que las imágenes fotográficas han contribuido a la construcción de estereotipos, al mismo tiempo que permiten la recuperación de todo aquello que no dicen pero que de cierto modo está implícito, subyacente en el registro de la cámara.

Finalmente, este libro incursiona en la relación social de la fotografía, desplazando su carácter técnico y su valor estético por una lectura contextual. Mientras la mayoría de estudios ingresan a la fotografía como un objeto en sí mismo, ahistórico y desterritorializado, el lector encontrará que esos elementos son fundamentales, más allá de algunas dificultades de periodización, de momento irresolubles. Los criterios y valoraciones que permean las imágenes no son universales. Si bien en este libro el análisis se limita al período en el cual los fotógrafos produjeron su trabajo, podría replicarse en su circulación contemporánea, reelaborando los contextos sociales desde su contemporaneidad. Por tanto, en ningún momento se niega la multiplicidad de lecturas de las imágenes; por el contrario, se sugiere su precisión en cada una de ellas. En ese sentido, el significado y el valor social de Martín Chambi

3 El trabajo de Fontcuberta (1997) es ilustrativo al desmontar estas ideas que acompañaron por mucho tiempo a la fotografía.

y Sebastián Rodríguez deja de inscribirse *a priori* en la foto como objeto para interpretarse desde sus prácticas de producción, circulación y consumo.

En suma, tres principios recorren toda la investigación. Primero, el interés por estudiar el poder y sus formas de organización como eje de análisis sobre la Sierra y sus habitantes desde la fotografía. Segundo, la heterogeneidad de lo andino, que nos conduce a elegir fotógrafos de distintos espacios regionales de la Sierra peruana. Tercero, la necesidad de pensar desde las articulaciones y no desde unidades específicas, que conduzcan hacia la indagación sobre el sujeto y el entorno en vez de reproducir las tendencias a dividir los casos de estudio. Cada una de estas preocupaciones se manifiesta súbitamente en la pregunta de investigación y en todo el texto.

La metodología se apoya en la semiótica ya que, para el caso de la fotografía, reconoce que las imágenes expresan un signo con múltiples mensajes. Uno de ellos, quizá el más importante, responde al estético como elemento retórico que modifica el signo inicial por otro de índole denotativo. En consecuencia, partimos de un primer nivel descriptivo que corresponde con el análisis del índice, es decir, el lugar intersticial del sentido, en donde se prioriza la intencionalidad o el indicio del observador sobre algo latente en la imagen; en un segundo escalón encontramos al ícono como un medio que posibilita la concreción del índice, ya sea material o subjetivo. Así, a través de esta dimensión, nos adentrarnos progresivamente en lo denotativo de las imágenes, lo cual descansa en el símbolo, un tercer nivel que condensa un nuevo sentido de la imagen para una colectividad.

En el tránsito de uno al otro, es identificable un incremento en la complejidad, lo cual nos atañe a distintas estrategias para el estudio de las fotos. En un primer momento, el apoyo para identificar el índice de la imagen son el *punctum*⁴ y el *studium*⁵ de Barthes (1989). Luego, la exploración del ícono distingue entre las fotos sobre la Sierra y las fotos sobre sus habitantes, puesto que cada una conserva su propia pluralidad

4 Por *punctum*, Barthes comprende la puntuación, es decir, una marca dejada al observador.

5 Barthes explica que el *studium* es el significado universal de una foto, ligado a lo cultural y lo social de quien lo percibe.

semántica. En lo que respecta a los sujetos, tres elementos son centrales: la pose, la vestimenta y la distribución de las personas. Por su parte, dos son los elementos principales en las fotos del entorno natural: la organización de los elementos del paisaje y la interconexión entre ellos. En ambos casos, el intento es develar el discurso⁶ impregnado en los niveles semánticos que complejizan los mensajes de las imágenes, visibilizando ciertas cosas de manera particular, y ocultando otras cosas. En este momento, el corte histórico de la investigación, anclado en la sociedad de la primera mitad del siglo XX, obliga a reconstruir los contextos biográfico e histórico para situar mejor las formaciones discursivas⁷ desde las prácticas institucionalizadas y los regímenes de verdad.⁸ El uso de entrevistas a especialistas, la revisión de periódicos y fuentes secundarias para precisar esta información ha sido de suma importancia. Finalmente, la aproximación a la dimensión simbólica yace en los cuatro modos de la retórica icónica propuestos por el Grupo μ (2002).

1. *In absentia* conjunto: cuando se designa o sustituye una imagen por otra, por medio de la metonimia, sirviéndose de alguna relación semántica.
2. *In praesentia* conjunto: toda imagen indecisa cuyo significante posee rasgos de dos o más tipos «distintos no superpuestos, sino conjuntos» (Grupo μ 2002, 118).
3. *In praesentia* disyunto: cuando dos entidades distantes son percibidas como entidades en relación e interacción.
4. *In absentia* disyunto: en la situación que «los tipos identificados a primera lectura dan un sentido satisfactorio, pero que tendemos

6 El discurso es un conocimiento particular, con sus reglas, instituciones y convenciones que moldea comprensión del mundo, orienta los modos de hacer las cosas en él y produce a los sujetos por medio de ciertas formas de pensar y actuar. Por consiguiente, el discurso no solo es productivo, sino que también genera una valoración.

7 Es decir, la forma en que el significado de la imagen está conectado en un discurso particular.

8 Foucault (1978, 187) define un régimen de verdad como una política que enviste a lo que aceptamos como verdadero: “[L]os tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar unos y otros; las técnicas y los procedimientos que son valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de aquellos encargados de decir qué es lo que funciona como verdadero”.

a reinterpretarlos a la luz de las isotopías proyectadas» (Grupo μ 2002, 120).

En algunos casos hubo un intento de complementar el trabajo con la revisión de periódicos nacionales, «debido al rol que desempeña como medio generalizado de transmisión de imágenes y representaciones, soporte documental preponderante hasta la manifestación de la radio y la televisión, que se produce recién a partir de la segunda mitad del siglo XX» (La Serna Salcedo 2011, 223). Se priorizó, en esa línea, la revista *Varietades* (1908–1932) y el periódico *La Crónica* (1912–1990) por el uso de fotos como soporte visual. No obstante, no hubo ningún hallazgo en el caso de Sebastián Rodríguez. La situación de Chambi fue más sencilla, porque existía un fichado previo (Schwarz 2001). Por otro lado, el esfuerzo por la rigurosidad terminó influyendo sobre la percepción visual, clave para seleccionar y analizar las fotografías. El uso de la etnografía visual a través del método de la *mediabiografía*⁹ permitió problematizar esta situación. No hubo un uso fidedigno de la metodología, sino una reapropiación como un modelo para la reflexión posterior al proceso de investigación, partiendo del hecho que el método hace «consciente en la práctica los procesos de construcción de los relatos, partiendo de hechos reales o ficticios descritos en las imágenes y su negociación» (Villaplana 2010, 91). Una muestra de la relación entre la etnografía visual y el estudio de las imágenes fue las manifestaciones de los entrevistados por la inexactitud en la periodización de las fotos. Esto generó límites para la selección y el análisis del ícono y del símbolo por lo expuesto líneas arriba al describir la orientación del trabajo. En el libro, la etnografía visual fue fragmentada e insertada en distintos capítulos, volviéndose parte del texto o pies de página, para facilitar una lectura más fluida.

La publicación se inicia con un capítulo dedicado a los conceptos claves: representación, imagen, heterogeneidad histórico-estructural y

9 La noción de *mediabiografía* «es un neologismo que he inventado y su etimología está formada por dos sentidos, “*media*” y “*biografía*”. Ambos sentidos responden en primer término al uso de las tecnologías de uso personal que las herramientas de los *media* proporcionan en la cultura visual digital (ordenadores, cámaras de fotografía, video, cine y transferencia de archivos en las redes sociales digitales). Por otra parte, la noción de “*biografía*” entendida como una forma de texto que a lo largo de la vida vamos reescribiendo» (Villaplana 2010, 89).

poder. El siguiente apartado introduce una historia mínima de la fotografía en Perú hasta principios del siglo XX. Esto, a su vez, funciona como una antesala para la segunda sección dedicada a la trayectoria de los fotógrafos del estudio. Luego, seguimos con el análisis del trabajo de Chambi y Rodríguez. Para el cumplimiento de esta tarea, hemos elaborado una tipología que permita agrupar y descartar imágenes. Más allá de las agrupaciones seleccionadas, quedan otras tipologías, como los retratos familiares o las fotos de tipo, pendientes de futuras investigaciones. Las elegidas para el análisis serán presentadas en los dos últimos capítulos. En el penúltimo apartado el análisis de dos pares de fotos nos aproxima al imaginario sobre lo andino como el entorno natural de sus habitantes. El primer juego corresponde a espacios abiertos fuera de la zona urbana de sus respectivas ciudades. Quizá no es preciso indicarnos como rurales, pero sí como no-urbanas. Si el paisaje ha funcionado de fondo, como ha sugerido Majluf (2013), entonces la presencia de personas en estas fotografías es un aspecto secundario. El otro par pertenece a las vistas-urbanas, registrando partes de las ciudades de Morococha y Cusco. Hay una pretensión de evidenciar la complejidad de la realidad social de los Andes peruanos, por lo general reducida a lo rural. El capítulo final está dedicado al estudio de tres juegos de fotografías de los sujetos de la Sierra. Uno de ellos documenta grupos de personas en espacios abiertos, en el cual la presencia de una pluralidad de actores define el interés en estas imágenes. Inmediatamente después se recogen dos fotos, una de Chambi y otra de Rodríguez, que brillan por su singularidad. No son representativas de un agrupamiento de imágenes, pero sorprende que ambos hayan capturado con el lente de sus cámaras la detención de personas que cometieron delitos bajo criterios similares. El capítulo finaliza con un análisis de dos fotorretratos; visibilizando la tensión entre el fotógrafo y el cliente en la representación, ante el deseo de elegir lo que desean mostrar. El libro cierra con un acápite breve donde se reflexiona sobre lo investigado (la fotografía andina peruana) en relación con la visión y el poder.

Los capítulos del libro pueden leerse individualmente, según el interés del lector. Hay uno de carácter teórico para las personas apasionadas por el debate teórico sobre la fotografía, así como la imagen. Otro de corte histórico-biográfico para quienes se pregunten por la relevancia de los personajes, autores de las obras en estudio. Un tercero

para los interesados en el análisis de imágenes o en la significancia de la producción de ambos fotógrafos dentro del ámbito de la cultura y las artes. Diferentes curiosidades pueden satisfacerse individualmente. No obstante, la comprensión del conjunto, y del propósito que da origen a la investigación, de todo lo que venimos hablando líneas arriba, sí requiere de una inmersión secuencial, capítulo por capítulo.

Originalmente escrito como una tesis de maestría, este libro es una nueva versión de dicho documento. Algunas partes fueron reescritas, un puñado corregido y otro tanto se ha incorporado con miras a ganar mayor consistencia; incluso, hay un reordenamiento de algunos capítulos para facilitar la lectura. En todo momento se trató de mantener el contenido original de la investigación, evitando añadir información nueva, posterior al año de estudio o resultante de investigaciones posteriores. Nada de lo anterior justificaría omitir un agradecimiento a la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, centro de estudios en donde se gestó la tesis, que financió las pesquisas a través de la beca de estudios y el fondo económico para elaboraciones de tesis. Saliendo del ámbito institucional, el esfuerzo hubiera sido infructuoso sin el soporte de mi familia: mis padres, Ruth y Alfredo, así como mi hermano Mario. Martha Amoroso, Graciela Dimasi y Daniel Dell Arciprete no pueden pasar desapercibidos. Estudiar en la región, arriesgarse a pensar América Latina desde América Latina, implica asumir una serie de dificultades materiales comparativas con las ofertas más allá de nuestras fronteras. Una de particular importancia es el acceso a publicaciones. Los precios pueden ser una limitación importante, pero más serio es el hecho de la restrictiva circulación de los libros. Lamentablemente, no todos los catálogos de las editoriales están en equitativa disposición en nuestros respectivos países. En ese sentido, las amistades mencionadas ayudaron desinteresadamente a conseguir de forma oportuna algunos, si no muchos, de los textos usados en esta tesis. Así, las distancias se acortaron y las familias tejieron un cariño y una amistad más grande. Un gesto ingrato sería olvidar la fraternidad recibida en Ecuador por las personas que conocí durante la maestría —sería interminable mencionarlos a todos— y al Pichincha por recibirme y permitirme una experiencia en su tierra. A pesar de la autoría de todo libro, lo cierto es que investigar es un trabajo colectivo. Las ideas se desarrollan en la interpe-lación a los textos, las personas que uno va conociendo en el trabajo de

campo y las amistades que uno teje en el intercambio de ideas con los interesados. Teo Chambi y Jorge Villacorta, en consecuencia, son dos personalidades dentro de la fotografía peruana que merecen una mención ineludible. Su apertura, paciencia e interés en conversar conmigo y apoyarme en lo necesario han sido muy enriquecedoras. Finalmente, a Carlos Cornejo por la amistad, el desinteresado interés en mis ideas y los consejos, que son a su vez una deuda adquirida durante esta experiencia. Los errores quedan en mi entera responsabilidad.

Lima, diciembre de 2017

HACIA UNA APREHENSIÓN DE LA FOTOGRAFÍA

La reflexión y el estudio en torno a la fotografía es, por decir lo menos, abundante y abrumadora. Los nuevos desarrollos tecnológicos no han desviado el interés de las diversas disciplinas que se ocupan de su estudio.¹⁰ La amplitud del tema, producida por las distintas líneas de investigaciones y debates teóricos, desalentaría a muchos curiosos; sin embargo, existen consensos mínimos que facilitarían a los interesados su incursión en la materia. Uno de ellos es la particularidad de su procedimiento técnico: la acción de la luz sobre una superficie sensible para la obtención de una imagen que es reproducible hasta el infinito. En consecuencia, el soporte pierde progresivamente presencia en favor del contenido de la imagen, el cual puede replicarse hasta el infinito. En la fotografía digital, la independencia del soporte llegaría a su punto máximo; mientras tanto, el coleccionismo sería el último bastión de resistencia del culto al objeto.

Su especificidad técnica conduce a otro consenso, posee un lenguaje propio: una superficie bidimensional con una compleja recodificación

10 Entre los más sobresalientes, en la semiótica, Dubois (1994); en la historia, Tagg (1998) y Kossoy (2001); en la sociología, Bourdieu (2003); en la filosofía, Flusser (2009) o Benjamin (1977); en la antropología, Belting (2012).

de símbolos dentro de ilimitadas posibilidades que producen la imagen fotográfica. En ese sentido, la valoración de toda foto está en el contenido, en la información de la misma; y por tanto, como en cualquier otro caso similar, carece de neutralidad. En su circulación y consumo, la imagen fotográfica ingresa en una recodificación de su significado. Las innovaciones tecnológicas incrementan la escala de reproductividad de la foto al insertarla en otros soportes como la tarjeta de visita, la postal, los medios de comunicación y, últimamente, las plataformas digitales. La expansión de su accesibilidad puso a las imágenes en relación con nuevas formas de adquirir valor, por encima del significado específico de una foto. La capacidad de acumulación e intercambio, así como la utilidad de la imagen para su portador, no son otra cosa, en su trasfondo, que una disputa por el sentido. Estamos frente a una relación de poder. Sin embargo, la mayoría de trabajos eluden esta cuestión en la fotografía, priorizando el estudio de las imágenes desde la epistemología —entiéndase, desde las ciencias sociales y las humanidades— o desde la gnoseología —para el caso de la crítica y teoría del arte, así como la filosofía dedicada a la estética—.

EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN Y LA IMAGEN

Un estudio de caso sobre la relación de la fotografía con el poder implica la exploración en el contenido de la imagen que produce. A principios del siglo XX, los fotógrafos peruanos Martín Chambi (Puno, 1891-Cusco, 1973) y Sebastián Rodríguez (Huancayo, 1896-Morococha, 1968) fotografiaron siguiendo un canon estético propio del oficio y circunscrito en condiciones sociales específicas de circulación y consumo. De esa moda, hay un contexto social que fija en un espacio y tiempo determinado el sentido de lo fotografiado. Por eso es ineludible esclarecer a qué nos referimos con una representación de la imagen fotográfica.

Una definición mínima ubicaría a la representación en el mismo nivel que la ideología, la ciencia o la estética, es decir, como un proceso cognitivo para aprehender la realidad.¹¹ Sin embargo, la situación es

11 Sobre la diferencia entre representación y otras formas de conocimiento, véase Araya Umaña (2002).

mucho más compleja de lo que esta oración expresa. Es indistinto si refiere a cosas (concretas o abstractas), seres vivos o eventos. En cualquiera de los casos, la representación carece de un vínculo obvio o directo con lo representado. Una significación estable depende de un contexto socialmente definido durante un espacio-tiempo; de ahí que la relación entre el signo, es decir, el concepto que este construye, y el objeto/ente/evento requiere de las prácticas sociales. No existe representación socialmente descontextualizada. En concordancia con lo anterior, se afirma con razón que la representación es un «proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura» (Hall 2010, 447).

Rumbo hacia una definición más elaborada, la representación contribuye a que una colectividad comprenda el mundo que la rodea, así como facilita la comunicación e interacción entre grupos sociales. Simultáneamente, cohesiona al colectivo a través de la formación de conductas y orientaciones para la vida cotidiana. Pero su importancia no se limita al conjunto de la sociedad. La representación también interviene en la constitución de los sujetos, en tanto los posiciona en formaciones sociales específicas. En la tensión entre el sujeto y la sociedad, emerge la continuidad y el cambio del signo que conceptualiza a lo representado. En palabras de Araya Umaña (2002, 31):

Las personas al nacer dentro de un entorno social simbólico lo dan por supuesto de manera semejante [a] como lo hacen con su entorno natural y físico. [...] ese entorno social simbólico existe para las personas como su realidad ontológica, o como algo que tan solo se cuestiona bajo circunstancias concretas.

Sin embargo, las personas también son agentes. Tienen maneras específicas de comprender, comunicar y actuar sobre sus realidades ontológicas. Una vez que comprometen su pensamiento, [...] no solo reproducen sus realidades ontológicas, sino que se comprometen en procesos epistemológicos y como resultado de ello cambian sus realidades ontológicas al actuar sobre ellas.

Las experiencias sensoriales-cognoscitivas solamente adquieren materialidad como acontecimientos vividos en el instante que la interpretación es puesta en práctica. Pero la construcción del sentido es un proceso complejo que necesita de un sistema de significados, constituido por un campo semántico y una cadena discursiva. El primero, el

campo semántico, remite a un conjunto de significados colectivos, que producen modos de organizar, valorar, diferenciar, excluir, así como de establecer relaciones complejas y contradictorias entre ellos.¹² El segundo, la cadena discursiva, es la forma como las prácticas de los sujetos fijan —en contextos históricos específicos— y validan el referente del sentido y las relaciones de las representaciones compartidas.¹³ Sin embargo, la representación es la encargada de enlazar ambos elementos, estructurando así el sistema de significados. Pero hay algo más. Hall (2010) advierte sobre esta complejidad y sobre el uso de signos de diversa índole para sustituir a lo referenciado. En el caso de la fotografía y la representación, ese signo ineludible corresponde a la imagen.

El investigador alemán Hans Belting (2012) parte del reconocimiento de la ambigüedad del término imagen. Una palabra que refiere a disímiles tipos de imágenes pero de la misma forma, sin desconocer que otras veces se aplican discursos diferentes para hablar sobre un mismo tipo o una misma imagen. Por eso, parte de una perspectiva antropológica sobre la praxis de la imagen que, según él:

Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen. [...] Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social, que podríamos decir, se vincula con las imágenes mentales como una pregunta con una respuesta. (Belting 2012, 14)

Lo abierto de la definición brinda muchas facilidades para el estudio de las imágenes. De una parte, considera que su simbolización en un espacio social puede ser no solo individual sino también colectiva, tomando en cuenta la posibilidad de su integración, puesto que en ocasiones la imagen colectiva pasa por un proceso de interiorización tan

12 Al respecto, consultar el trabajo de Barthes (1989 y 1999, sección II), los ensayos de semiología del Grupo μ (2002) o la teoría de Saussure (1945).

13 El vasto trabajo de Foucault alrededor del discurso ejemplifica este proceso por medio de dos aristas indivisibles: a) la producción de instituciones que fijan y validan los sentidos sobre el mundo social (Foucault 1976 y 1991) y b) la organización retórica y las prácticas sociales que argumentan y autoavalan los sentidos construidos (Foucault 1980).

fuerte que la persona termina considerándola propia, de naturaleza individual. De otra parte, desplaza la corriente occidental que suele separar la concepción sobre la imagen en dos, distinguiendo entre espíritu o materia, por una argumentación integral. De acuerdo con Belting, las imágenes de condición física, que son las externas (materiales), están entrelazadas con las imágenes internas (abstractas) que adquieren concreción al ser practicadas, resultando inapropiada la tradicional interpretación dualista. En esta propuesta, aplican como imágenes no solo el lienzo o el video, sino también el prejuicio, el mito o los sueños.

Pero toda imagen necesita de un cuerpo, algo así como un soporte o «portador de imágenes a través de su apariencia exterior» (Belting 2012, 44). La orientación antropológica del investigador alemán nos introduce en una comprensión procesual de la imagen que demanda de un cuerpo para su concreción, y no necesariamente a la inversa. Veámoslo con un ejemplo: una obra de arte necesita de un objeto estético; no obstante, no todo objeto estético es una obra de arte. Su viabilidad yace en el medio, los requerimientos técnicos que funcionan como un puente o transmisor entre la imagen y el cuerpo. En otros términos, lo que en «[el] mundo de los cuerpos y las cosas es su material, en el mundo de las imágenes es su medio. Puesto que una imagen carece de cuerpo, esta requiere de un medio en el cual pueda corporizarse» (Belting 2012, 22). Retomando el ejemplo anterior, para que un objeto estético sea una obra de arte necesita de un medio, en esta materia: los criterios técnicos que distinguen una pieza de arte de algo que no lo es. En consecuencia, el cuerpo también podría producir imágenes, siempre y cuando coincida con otro medio, «en el sentido que por propia mano se ha transformado en imagen» (Belting 2012, 46). El mundo digital, en donde el cuerpo y el medio son difíciles de distinguir individualmente, encaja muy bien con lo mencionado.¹⁴ Por tanto, la función de la imagen necesita del cumplimiento de un triple movimiento siguiendo la secuencia imagen-medio-cuerpo, conforme sea material o abstracta,

14 Otro caso parecido es el paisaje. Al respecto, Mitchell (1994, 6) afirma: «*Landscape is a natural scene mediated by culture. It is both a represented and presented space; both a signifier and a signified, both a frame and what a frame contains, both a real place and its simulacrum, both a package and the commodity inside the package.*»

reconociendo su inserción en un contexto histórico indesligable del contexto histórico de la visión,¹⁵ y siempre en disputa.¹⁶

Al mismo tiempo, esta concatenación imagen-medio-cuerpo propuesta por Belting (2012) conecta con la relación lugar-imagen: el *lugar de la imagen* y la *imagen del lugar*. A pesar de su simultaneidad e interdependencia, por motivos expositivos, explicativos y operativos, las delimito y paso a abordarlas de forma separada.

El *lugar de la imagen* indica el cuerpo o la imagen antropocéntrica sobre los sujetos, así como la subjetividad donde las imágenes abstractas son construidas y reproducidas constantemente. Mientras el retrato artístico responde a la primera definición, los sueños —a escala individual— o los mitos —a escala colectiva— ejemplifican con claridad la segunda. No obstante, para efectos de un estudio sobre fotografía, esta última definición no ocupa relevancia, ya que interesa la imagen fotográfica que registra a los sujetos que habitan en la Sierra de Perú, entiéndase las personas andinas.

Al circunscribir el *lugar de la imagen* a las referencias sobre los sujetos, las representaciones confluyen con dispositivos (Agamben 2011) predominantes en la sociedad que nos distinguen de otros seres vivos, pero también entre nosotros. En «Los grupos étnicos y sus fronteras», Barth (1976) explica cómo las distinciones entre grupos sociales resultan de los límites que definen a cada uno de los interactuantes, en lugar de atender al contenido cultural de los mismos. La interacción entre las colectividades se convierte en un hecho fundante para la emergencia de las demarcaciones que constituyen a cada grupo. Guerrero (1997) considera que hay un proceso de clasificación, jerarquización y valoración implícito en la construcción de la frontera étnica. Por tanto, la constitución del grupo incluye la elaboración de otro a través de una compleja articulación de formas de estratificación social como la raza, la clase, el género y lo etario, entre otros.

15 Sobre la relación entre el contexto histórico de la imagen y el contexto histórico de la visión, Jay (2007) revisa cómo distintas reflexiones occidentales alimentaron los modos de ver (valorar, interpretar y apreciar) las imágenes; por su parte, Cary (2008) enfatiza en las relaciones de producción de una época como pilar del contexto histórico de la visión que envuelve a las imágenes.

16 Véase Gruzinski (1994).

No hay duda en este momento de que la mejor oportunidad para la materialización de estas articulaciones continúa siendo la corporalidad de los sujetos. En la episteme moderna, la inscripción sobre los cuerpos de la clasificación, jerarquización y valorización dependió estrechamente del estereotipo: un proceso que sustituye la construcción sociocultural de la representación de la diferencia por su naturalización. Así, «a partir de la idea de que su existencia solo es posible tal y como la hemos pensado» (Guarné 2004, 105), el estereotipo cumple con una triple función: legitima la estratificación social, rechaza la capacidad de autonomía del Otro y bloquea cualquier posibilidad de cambio. En pocas palabras, la identificación de los estereotipos que subyacen en la conformación del *lugar de la imagen* se puede entender como

una estrategia de representación social que implica una clasificación especial e interesada de los individuos, una demarcación en categorías que tienen por objetivo subsumirlos jerárquicamente, clasificarlos a partir de criterios ideológicos, morales y políticos generalmente no explicitados. (Guarné 2004, 105)

Por el carácter relacional de la frontera étnica, será en el análisis de las fotos donde se ponga a prueba cómo operan los criterios de estratificación como la edad, el género y la raza, entre otros. A pesar de no asumir una articulación específica que adelante una explicación sobre la representación de los cuerpos registrados por Chambi y Rodríguez, sí existe una determinada toma de postura: la representación del *lugar de la imagen* requiere de una condición física, una corporalidad, resultante de la dinámica del sistema-mundo moderno/colonial. Me refiero a la dicotomía occidente y no-occidente, en el sentido de categorías geopolíticas, como la principal caracterización de la frontera étnica y productora de la imagen corporal de los sujetos. Ejemplos hay varios: el debate entre Fray Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda sobre el alma de los habitantes del Nuevo Mundo, en primera instancia; luego, la polarización de civilizados *versus* bárbaros,¹⁷ o la incorporación en tierras americanas y caribeñas de la población

17 Ambas discusiones han sido ya abordadas de forma independiente en Maestre Sánchez (2004) y Fernández Retamar (2004). Asimismo, Dussel (1994) las ha estudiado como parte de la modernidad.

africana a través de la esclavitud,¹⁸ mientras los colonizadores instauraban la servidumbre sobre la población indígena;¹⁹ sin olvidar la erradicación de nuestras sexualidades ajenas al canon heteropatriarcal bajo la persecución al sodomita, entre otras.²⁰ Por su parte, Crary (2008) ha demostrado cómo las prácticas visuales modernas de Occidente entre el siglo XVIII y principios del siglo XIX sufrieron un cambio en la organización de la experiencia visual que coincide con la introducción del daguerrotipo.

Sin embargo, la investigación de Poole (2000) opta por incluir el factor étnico-racial-género en la visualidad moderna y su tensión entre Europa y América Latina y El Caribe. En su trabajo, el desarrollo de las disciplinas científicas cambia conforme la visión y la objetividad cobran presencia, en sintonía con las consecuencias del contacto con el nuevo continente. Durante la colonia, la preocupación de la ciencia rondaba sobre el conocimiento de la naturaleza, ya que el proteccionismo español distanció a los pueblos de la población europea, predominando una mirada pasadista respecto a nuestros ancestros (la representación de los áureos Incas de la ilustración). Pero la independencia modificó esta situación, en coincidencia con las nuevas influencias taxonómicas y anatómicas en el campo científico, redefiniendo los cuerpos de las poblaciones de las nacientes repúblicas, en disputa con los proyectos criollos. Este recorrido no hace más que reconocer el papel que tiene la raza en el *lugar de la imagen* en América y El Caribe, debido a su articulación con otras relaciones de poder según el contexto sociohistórico. Al respecto, De la Cadena (2004, 13) señala que

la categoría de raza y la geopolítica discriminatoria que legitimaba fue inscrita en las genealogías nacionales de América Latina. De allí colorea exclusiones a inclusiones, siempre articulada a condiciones de género-clase-etnicidad-sexualidad-geografía-etc. Como *concepto articulado*, [la noción] “raza” adquiere su significado en relación con otras categorías, en cuyo significado también influye dependiendo de políticas públicas y

18 Un libro imprescindible sobre la temática es el de Moreno Friginals (1978). Hay una problematización más reciente en Ibarra Cuesta (2008).

19 Mucho se ha escrito al respecto, entre otras publicaciones Flores Galindo (2011) y Bonilla (1974).

20 Véase Horswell (2013), Campuzano (2008) y Hering, Pérez y Torres (2012).

configuraciones semánticas locales-globales históricamente configuradas (énfasis en el original).

Así, la raza, un instrumento de dominación social, geopolítica, cultural y biológica, adquiere matices diferenciados de acuerdo con el género, la clase u otra relación de poder. Si la frontera étnica organiza la imagen del cuerpo, la raza toma centralidad como siguiente paso por su operatividad. Este es un punto de partida y una constante implícita en el posterior análisis de las imágenes.

Ahora bien, *la imagen del lugar* también tiene dos acepciones. La representación de un lugar captado o percibido, de un lado, y donde son las imágenes ubicadas como objetos, de otro lado. Una imagen del lugar, por ejemplo, sería una foto panorámica para la primera acepción y un museo para la segunda; empero, como en esta oportunidad no abordaremos la circulación ni discutimos sobre el soporte de las fotos, nos circunscribimos a indagar en la representación del espacio físico. La naturaleza juega, entonces, un papel fundante en *la imagen del lugar*, donde el espacio adquiere una concreción o significación social. La naturaleza abandona cualquier interpretación abstracta para convertirse en un lugar de connotación geográfica. Un análisis crítico sobre la tensión de la racionalidad occidental hegemónica no puede omitir esta otra arista.

En concordancia con lo anterior, aquí se define el *espacio* como la abstracción de una exterioridad existencial; en cambio, el lugar es una porción concreta de espacio y cargada de significación colectiva. Siguiendo a Nogué (1985), el lugar enviste de carácter social al espacio, lo humaniza. Sin embargo, en el mismo movimiento lo escinde de lo humano. La división filosófica de la naturaleza y el sujeto ya implica un imaginario social sobre lo natural. El proyecto epistémico moderno objetivó e insertó una diferencia ontológica en su racionalidad, produciendo una división entre el sujeto y su entorno, ahora objetivado. Pero detrás de esta condición no solamente se encuentra el carácter ontológico del sujeto, sino también su condición social; ello explica que, desde finales del siglo XVII, pero con mayor énfasis y legitimidad a partir de la ilustración, la diferencia pueda trasladarse hacia el carácter histórico de la humanidad. La creación de la dicotomía sujeto-objeto termina afectando, incluso, a otros organismos vivos, ya que la ausencia de una

condición social implica automáticamente su desontologización.²¹ En consecuencia, por naturaleza se entiende todo lo opuesto a lo social, es decir «un entramado físico, químico y biológico cuya organización y dinámica se fundamenta en interrelaciones de carácter material y energético» (Nogué 2010, 124).

Hasta aquí no existe mucha novedad alrededor de la concepción del entorno natural. De una parte, puede apreciarse la afirmación de Descartes sobre los animales como carentes de sensaciones y emociones por falta de alma. Posteriormente, filósofos como Kant o Locke sugerirán la ausencia de responsabilidad del ser humano con los animales debido a su falta de moral. Para ponerlo en claro, la depredación del ecosistema responde a una construcción occidental de la naturaleza (la *imagen del lugar*) como opuesto a la cultura y a la civilización. De otra parte, esa dicotomía fue aplicada sobre los cuerpos para inferiorizar y dominar al sujeto de la diferencia. La naturalización «es por consiguiente, una estrategia representacional diseñada para fijar la “diferencia” y así *asegurarla para siempre*»²² (Hall 2010, 428). La implicancia de lo anterior en una episteme moderna ha sido la borrada del origen cultural de las diferencias del Otro para retirarlo de la historia, cosificarlo y someterlo a su dominio. Por eso, la naturaleza como lugar

no es solo una escena natural, ni solo una representación de una escena natural, sino una representación *natural* de un escenario natural, una huella o icono de la naturaleza *en* la naturaleza misma, como si las estructuras esenciales de la naturaleza fueran grabadas y codificadas en nuestro aparato perceptivo.²³ (Mitchell 1994, 15)

La referencia a lo natural cuenta con otra arista estrechamente vinculada con la anterior. Esta corresponde a la división entre el sujeto y su ubicación como parte del proyecto epistemológico moderno. La *imagen del lugar* también es pertinente para dominar al objeto de conocimiento. Por un lado, Castro-Gómez (2008) afirma que el intento por la aprehensión exacta del territorio ha construido un modelo de

21 Esto explica, en parte, por qué más allá de la obiedad de habitar en un entorno vivo, nos parece tan ilógico el reconocimiento generalizado de los derechos de la madre tierra, entre otros debates.

22 Destacados y énfasis en el original.

23 Traducción propia. Énfasis en el original.

organización y control sobre el espacio de utilidad para los proyectos estatales y la maximización de la riqueza, a través de la explotación de los recursos naturales. Las disciplinas científicas, orientadas por los principios de una racionalidad precisa, cuantificable y universal, fueron fundamentales para el alcance de estos objetivos, subyugando el territorio, entendido como el entorno natural, al *logos*, la gubernamentalidad y la acumulación. Por otro lado, lo mismo que aconteció con el sujeto y el estereotipo ocurre ahora con el territorio como natural: presenciamos la expansión de la cultura y la civilización sobre una naturaleza al margen de lo social. Así, los territorios más allá de Occidente, parafraseando a Castro-Gómez (2008), son insertados en la historia universal como territorios más atrás de Occidente. Actualmente, por ejemplo, presenciamos el uso del discurso del progreso para legitimar desmesurados actos de acumulación de riqueza en perjuicio de la sostenibilidad de la naturaleza y el medio ambiente.

De forma operativa, uso la categoría de paisaje (Nogué 2010) para exponer ambos movimientos en la *imagen del lugar*, porque permite transitar del reconocimiento del espacio a su identificación como un constructo social (un lugar) que cambia con el tiempo. El paisaje, entonces, denota

un complejo cuya organización y dinámica se fundamenta en interrelaciones de carácter social y cultural, sobre una base natural, material. La naturaleza existe *per se*, mientras que el paisaje no existe más que en relación con el ser humano, en la medida en que este lo percibe y se apropia de él. (Nogué 2010, 124)

Mitchell (1994) advierte que la existencia del paisaje en la modernidad depende de una conciencia sobre su autonomía. En la modernidad occidental, la liberación del paisaje de otras relaciones sociales termina representando la naturaleza desde la percepción humana autónoma. Por ello,

el paisaje no solo nos presenta el mundo tal como es, sino que es también, de alguna manera, una construcción de este mundo, una forma de verlo. El paisaje es, en buena medida, una construcción social y cultural, siempre anclado —eso sí— en un sustrato material, físico, natural. (Nogué 2010, 124-5)

El lector reconocerá que desplazamos el paisaje de su canon como género artístico por un marco teórico más amplio. Sin embargo, queda pendiente la conexión de la *imagen del lugar* y el *lugar de la imagen* para el estudio que abordaremos en los siguientes capítulos.

INTERMEZZO

En el caso de la imagen fotográfica,²⁴ el uso del concepto de lugar antropológico (Augé 2001) puede facilitar la exploración de las relaciones lugar-imagen antes expuesto. Su uso designa una lógica que conecta como equivalentes un territorio geográfico con un territorio étnico, histórico y epistémico. A pesar del desuso de la tesis ambientalista presente en su origen,²⁵ llama la atención lo instalado que está el lugar antropológico en el sentido común. En la actualidad continúa siendo frecuente el reconocimiento de ciertas «características físicas y morales de los grupos étnicos para establecer una relación causal entre esa identidad y su lugar de asentamiento geográfico» (Castro-Gómez 2008, 303).

En el caso peruano, como afirma Mesclier (2001), la concepción geográfica de un país compuesto por Costa, Sierra y Selva fue resultante de la modernidad. La naciente imagen del territorio peruano y su diferenciación en tres regiones marcó la construcción de un imaginario sobre la Sierra como inhóspita y otro sobre la Selva como espacio despoblado o vacío. Finalmente, la Costa, centro del poder y lugar de enunciación para esta concepción, se presentó como moderna y propicia para el progreso de sus habitantes. Después de la recuperación por la

24 Uso el término imagen fotográfica porque coincide con mi punto de partida sobre la fotografía. Al respecto, Belting (2012, 263) sostiene: «[E]n ella la imagen se entiende ya sea como un fragmento que la cámara arrancó al mundo, o bien como el resultado de una técnica aplicada al aparato fotográfico de acuerdo con determinado método. En un caso, la imagen es un rastro del mundo; en otro, una expresión del medio que la produce; la “imagen fotográfica” se ubica dentro de los parámetros que su método comprende, esto es, entre la toma de la fotografía y la producción de la copia» (énfasis en el original).

25 Se entendía por tesis ambientalista la correspondencia directa entre un lugar geográfico (clima) y un lugar antropológico (inteligencia y moral), ya que el clima condiciona a quienes habitan el territorio. Esta tesis es parte del origen del lugar antropológico (véase Castro-Gómez 2008).

derrota en la Guerra del Pacífico, las disciplinas sociales y humanísticas cobraron centralidad para la conquista de la Amazonía²⁶ y la expansión del proyecto modernizante en la Sierra. Este hecho contribuyó con los discursos racistas de origen científico-biológico y cultural sobre el indio. En un mismo movimiento, ancló al indio como habitante oriundo de la Sierra y negó su vínculo previo con la Costa. A su vez, si el indio ya era considerado como un ente inferior mental y moralmente, así como sumiso, ahora adquirió características compartidas con la geografía de la Sierra. Su descripción incorporó calificativos como seco, encasillado en el pasado, brusco, entre otros. Hay una yuxtaposición de lo territorial, lo cultural y lo biológico que permea lo racial, lo étnico y la clase, entre otras relaciones de poder. La vigencia de esta racionalidad puede rastrearse hasta el presente.²⁷

En simultáneo, esta relación del lugar antropológico está conectada con una comprensión y práctica sobre el paisaje. Vich (2010) ha delineado dicha situación en su artículo «El discurso sobre la Sierra del Perú: la fantasía del atraso», considerando la triangulación entre la Sierra, la Costa y la Selva. Describe el imaginario de la Sierra como estático, siempre renuente a la modernidad y al cambio. La respuesta a esta situación latente es el ingreso de una fuerza exógena que introduzca la modernidad: el mercado global. Mientras tanto, la Costa —y, en particular, Lima— es el criterio de medida del resto del país; siempre con un valor social superior a la Sierra y a la Selva; como «aquel lugar que *lo posee todo*»²⁸ (Vich 2010, 160). Finalmente, la Amazonía es un territorio vasto y despoblado; un imaginario que perdura intacto, convirtiéndose en el principal supuesto, soslayado, en las propuestas de intervención del territorio amazónico que arguyen sobre la urgencia de proyectos o empresas colonizadoras, como se afirma en un estudio reciente:

La Amazonía siempre ha estimulado la imaginación de los grandes constructores y emprendedores. Desde los delirios del cauchero Fitzcarrald hasta la «Conquista del Perú por los peruanos» y la Marginal de la Selva

26 Sobre los proyectos de colonización de la Selva y la cultura visual de Perú, consultar Flores (2011) y La Serna Salcedo (2011).

27 Incluso, en proyectos políticos y económicos nacionales tan actuales como el servicio de Educación Intercultural Bilingüe. Al respecto, véase Ames (2011).

28 Énfasis en el original.

de Fernando Belaúnde Terry, pasando por la aventura de Le Tourneau en la cuenca del río Pachitea, son innúmeros los grandes proyectos de conquistar, colonizar y explotar la Selva peruana que fueron realizados. (M. Dourojeanni, Barandiarán y D. Dourojeanni 2009, 20-1)

Ahora bien, el lugar antropológico no se limita a grandes postulados; por el contrario, ha experimentado recodificaciones según disputas y tensiones locales. Solo como uno de múltiples ejemplos, la representación predominante sobre la Sierra tiende a disolver los matices de una realidad diversa y plural. Hay una tendencia a generalizar los Andes peruanos desde la Sierra sur. Quizá ocurre esto porque ocupa la franja mayoritaria del territorio al sur del país. Más allá de esta cuestión, el interés por Chambi y Rodríguez apunta a explorar en el lugar antropológico desde la enunciación de los propios actores andinos, visibilizando a su vez, conscientemente en algunos casos e inconscientemente en otros, los contrastes, las contradicciones, así como las tensiones entre las representaciones no predominantes y la construida desde la capital, en suma, la complejidad de su sociedad. A esta diversidad de aristas corresponde adicionar que la representación de la imagen fotográfica también adquiere mayor particularidad según se inscriba en la *imagen del lugar* o el *lugar de la imagen*. La complejidad de una sociedad en interacción con el quehacer fotográfico de las dos figuras del estudio nos obliga a decir algo sobre lo social como punto de partida, y en relación con la fotografía y la cuestión del poder.

EL CARÁCTER ESTRUCTURADO DE LAS RELACIONES SOCIALES

Hasta el momento, posiblemente, la arbitrariedad y la variabilidad de la representación de la imagen fotográfica haya adelantado en el lector la intuición de adentrarse en algo ambiguo e imposible de asir. Una idea recurrente pero completamente errada, ya que subyace un elemento relacional que articula el anterior tratamiento sobre la representación y la imagen. A continuación, se estudiará esta cuestión.

El planteamiento de la totalidad social está presente en el desarrollo de las ciencias sociales y las humanidades, es decir, en la teoría social y en las concepciones sobre lo social. Su premisa básica es la posibilidad de conocer la realidad a través del estudio de «los elementos que estructuran y organizan una realidad social y que permiten explicarla como

totalidad» (Osorio 2012, 24). Sin embargo, por ningún motivo debe equipararse con la capacidad de conocer todos los aspectos de dicha realidad. Totalidad social y completud no son lo mismo.

Roland Anrup (1985) ha realizado una revisión de las posiciones en debate sobre las concepciones de «totalidad social», develando que, en todas, predomina una noción ideológica de la sociedad como objeto singular, unitario, preexistente y estructurado desde un principio general de articulación. En deslinde con lo anterior, propone abandonar el esquema de la totalidad sobre el conjunto de las relaciones sociales. No obstante, su crítica no rechaza el carácter estructurado de la sociedad, puesto que reconoce «[las] interconexiones entre las prácticas y sus condiciones de existencia, pero la manera en la cual tales núcleos están articulados [...] ha de entenderse como una construcción hecha de elementos que carecen de una identidad preestructurada» (Anrup 1985, 23). Esto plantea el reto de una perspectiva que promueva la simultaneidad contradictoria de un orden y una singularidad del conjunto de las relaciones sociales. ¿Qué hacer?, ¿cómo sortear el reto? Aníbal Quijano ha contribuido a esta tarea con la heterogeneidad histórico-estructural; en otros términos:

[C]omo articulación de heterogéneos, discontinuos y conflictivos elementos, [que] no puede ser de modo alguno cerrada, no puede ser un organismo, ni puede ser, como una máquina, consistente de modo sistémico y constituir una entidad en la cual la lógica de cada uno de los elementos corresponde a la de cada uno de los otros. (Quijano 2000, 351)

De lo anterior se desprende que lo societal es la articulación de los diferentes elementos de la estructura social desde el esquema de la unidad en la diferencia,²⁹ en el cual sus miembros y grupos participan dentro de ella, pero solo en algunas de sus estructuras y solo en ciertos niveles jerárquicos. Así pues, la heterogeneidad expuesta no es el antónimo de la homogeneidad, es decir, lo compuesto de dos o más partes de distinta naturaleza. Esta caracterización discontinua amplía la perspectiva sobre la relación entre lo histórico y la realidad social. Quijano considera de vital importancia la copresencia de distintos tiempos. La experiencia histórica abandona el corsé eurocéntrico de la linealidad que avanza clausurando

29 Por un desarrollo de la concepción de lo social como unidad en la diferencia véase Hall (2010).

el momento anterior —que subyace, por ejemplo, en el concepto de desarrollo— por un reconocimiento de la existencia de una simultaneidad, que no niega la existencia de la linealidad, pero sí cuestiona su predominancia. En la heterogeneidad histórico-estructural, distintos modos de producción o arreglos organizativos de grupos sociales dejan de comprenderse como momentos en una escala evolutiva para aceptarse en su contingencia, y, por tanto, reconociendo el conflicto como un elemento constitutivo de la sociedad. De ahí que, en una definición más elaborada, Quijano exponga la heterogeneidad histórico-estructural como

un campo de relaciones sociales estructurado por la articulación heterogénea y discontinua de diversos ámbitos de existencia social, cada uno de ellos a su vez estructurado con elementos históricamente heterogéneos, discontinuos en el tiempo, conflictivos. *Eso quiere decir que las partes en un campo de relaciones de poder societal no son solo partes.* Lo son respecto del conjunto del campo, de la totalidad que este constituye. En consecuencia, se mueven en general dentro de la orientación general del conjunto. Pero no lo son en su relación separada con cada una de las otras. Y sobre todo cada una de ellas es una unidad total en su propia configuración, porque igualmente tiene una constitución históricamente heterogénea. *Cada elemento de una totalidad histórica es una particularidad y, al mismo tiempo, una especificidad, incluso, eventualmente, una singularidad.* Todos ellos se mueven dentro de la tendencia general del conjunto, pero tienen o pueden tener una autonomía relativa y que puede ser, o llegar a ser, eventualmente, conflictiva con la del conjunto.³⁰ (Quijano 2000, 354-5)

Aseverar que el poder atraviesa todas las relaciones sociales³¹, todavía es muy general. En la obra de Quijano, la constitución del poder consta de la imbricación de tres elementos: *i)* la dominación, *ii)* la explotación y *iii)* la resistencia. La explotación consiste en la acumulación de un beneficio propio a través de la subordinación de uno o varios terceros, operando en cualquier ámbito de la vida social donde se produzca mercancía y ganancias. La dominación es el control que unos ejercen

30 Énfasis en el original.

31 Quijano (2001) entiende la relación social como un intercambio de comportamientos dentro de o en torno a cierto ámbito de existencia colectiva que produce o que permite ese comportamiento desde una doble dimensión: la material, en tanto implica la ejecución de una acción y el hecho de un intercambio; y, la subjetiva, debido a que la interacción involucra una variedad de signos y significados entre las partes.

sobre el comportamiento de los demás; y está presente en el conjunto de ámbitos de la existencia social, operando en la subjetividad individual y colectiva. La resistencia denota la lucha contra la explotación y la dominación, apostando por el cambio y la destrucción de los recursos e instituciones que sustentan la dominación con la finalidad de erradicar las condiciones de explotación.

Imagen 1. El poder en «Colonialidad del poder», de Aníbal Quijano



Fuente: Quijano (2000). Elaboración propia

Nos encontramos ante una lógica sobre el poder que adquiere concreción en su transversalidad sin rechazar la especificidad de su ejercicio en cada una de las partes del todo. En ese tenor, “las relaciones de poder que se constituyen en la disputa por el control de dichos ámbitos de la existencia social, tampoco pueden existir u operar las unas sin las otras, precisamente porque forman un complejo estructural y una totalidad histórica” (Quintero 2010, 6). Aquello implica una densa malla donde se entrecruzan en interdependencia distintas relaciones de género, raza, clase, entre otras.³² No obstante, también existe una tendencia al

32 En nuestras sociedades cohabitaban, enlazándose de muchos modos, patrones de poder de muy distinto carácter y procedencia históricos. Esto es, diversos [...] patrones y universos institucionales y normativos. Y, además, amplias esferas constituidas, precisamente, por la interacción entre tales diversidades y colocadas en indecisas y ambiguas identidades (Quijano 1991b, 46).

cambio en el conjunto, acompañada de cierta autonomía en sus elementos constitutivos. Siguiendo a Quijano (2000), el eje articulador debe facilitar la concreción y la movilidad al conjunto de lo societal, sin condicionar la organización y el cambio en los elementos o partes de la misma. La heterogeneidad histórico-estructural rompe con las concepciones sobre una estructura social como entidad uniforme, ahistórica u homogeneizadora de los elementos que la componen.³³

La heterogeneidad histórico-estructural atraviesa la cuestión de la fotografía y el poder, así como a la presencia de este último en la diferencia y su representación en el *lugar de la imagen* y en la *imagen del lugar*. A ello también corresponde la elección de fotógrafos con diferentes ubicaciones y prácticas, pero partícipes en la formación homogénea de un imaginario de la sociedad andina peruana. Sebastián Rodríguez ejerció la fotografía en la ciudad minera de Morococha, Junín, corazón económico y político de la Sierra centro. En cambio, Martín Chambi es emblema nacional y el fotógrafo cusqueño por excelencia. Se debe tener presente que durante la primera mitad del siglo XX, Cusco era uno de los polos culturales y económicos más dinámicos de la Sierra sur —en cierta forma, nunca ha perdido relevancia en el país—. Por tanto, el libro no pretende comparar quién es el mejor, sino contrastar las representaciones de las imágenes fotográficas y extraer lo inteligible para la mirada más contemporánea.

La reconstrucción de sus trayectorias en relación con la historia de la fotografía nacional es el tema del siguiente capítulo. Situar y contextualizar a los fotógrafos facilitará la coherencia del posterior análisis de las imágenes.

33 No es pertinente reproducir toda la postura y crítica de Quijano; sin embargo, el interesado puede consultar Quijano (2000, 1991a y 1991b).

CAPÍTULO SEGUNDO

MARTÍN CHAMBI Y SEBASTIÁN RODRÍGUEZ EN LA FOTOGRAFÍA NACIONAL

¿Qué son las personas sin la historia que las trasciende y los reta constantemente a derrotarla? Un acercamiento a la trayectoria de Martín Chambi y Sebastián Rodríguez demanda un esfuerzo por aprehender el contexto que los enviste junto con el significado de su presencia en la historia de la fotografía nacional. Ambos pertenecen a un punto de inflexión en el devenir de la fotografía desde su llegada a nuestras tierras en el siglo XIX hasta la década de 1920. El presente capítulo introduce los elementos necesarios para situar la obra de los fotógrafos sin la pretensión de convertirse en una revisión exhaustiva.

UN BREVE RECORRIDO POR LA FOTOGRAFÍA EN PERÚ

Los peruanos letrados conocieron sobre el daguerrotipo casi en simultáneo con el resto del mundo por medio de la prensa. Un 25 de diciembre de 1839, *El Comercio* publicó una nota informativa y cargada de sorpresa sobre el primer procedimiento fotográfico. Pero tardó tres años para que los lectores del periódico vieran uno de esos aparatos con sus propios ojos. En 1842, el puerto del Callao recibió al italiano Maximiliano Danti, quien ofreció sus servicios de daguerrotipista todos los días desde la calle Mantas en Lima. A pesar de la espera, los peruanos

participaron de una experiencia que era igual de novedosa al otro lado del océano. A tan solo un mes de la llegada de Danti a la capital, Berlín cobijó su primer estudio fotográfico. Sin embargo, en Perú, el servicio fotográfico todavía era de paso, como en la mayoría de países. La dinámica era itinerante, el daguerrotipista instalaba un estudio, anunciaba su llegada en la prensa y pasado cierto tiempo viajaba rumbo a otra ciudad, repitiendo la secuencia una y otra vez.

Recién en la década de 1850, cambió la dinámica de los constantes viajes alrededor del país, cuando, en 1852, el estadounidense Franklin Pease³⁴ llegó a la capital e instaló un estudio fotográfico permanente. Si bien fue el primero en esta modalidad, no alteró en nada la característica más profunda del negocio. La cámara era un aparato aún pesado, el registro en estudio exigía largas horas y la elaboración del positivo requería de un procedimiento que bordeaba con la alquimia. No obstante, un año después, con la llegada del «colodión húmedo»³⁵ a Perú, todo cambió. Al sumarse más personas al oficio, la competencia se intensificó, al mismo tiempo que apareció una distinción entre los daguerrotipistas y quienes utilizaban el nuevo procedimiento de reproductividad: los fotógrafos. Entre las nuevas opciones³⁶ que introdujo el «colodión húmedo» sobresalió la tarjeta de vista, un formato de 6 x 9 centímetros que obtenía ocho fotos de una misma placa de vidrio.

En la década de 1860, el apogeo del guano creó la atmósfera de prosperidad y consumo idóneo para los servicios fotográficos, diferenciados ahora principalmente por su procedencia: francesa o norteamericana. Los fotógrafos satisficieron la demanda de retratos para las familias beneficiadas por el comercio guanero y la consolidación de la deuda interna. Los clérigos y militares también fueron ávidos clientes de retratos fotográficos. Pero lo característico de la tarjeta de vista fueron las nuevas temáticas. Las personas compraban y coleccionaban vistas urbanas, de preferencia lugares emblemáticos, así como imágenes exóticas. Un hallazgo importante son los «tipos populares» anteriormente retratados

34 Sobre la obra de Franklin Pease, véase McElroy (1979).

35 Inventado en 1851 por Gustave Le Gray, el colodión húmedo fue un procedimiento que facilitó la reproducción ilimitada de positivos ampliados sobre un papel hecho a base de clara de huevo.

36 Otras alternativas en formato fueron: el *mignon* (7,7 x 3,9 cm), el *boudoir* (21,7 x 13,2 cm) y el *imperial* (24,5 x 17,8 cm).

por los costumbristas. En estas tarjetas de vista, la condición individual era abandonada por una exposición casi exótica «de un mundo alejado de los salones urbanos y que se miraba con una cierta nostalgia del reciente pasado colonial» (Peñaherrera 1988, 240). No faltaron entre las novedades las vistas rurales. La fotografía terminó convertida en un interés público, aunque no fue reconocida como una práctica artística en sí misma. Aunque la experiencia de su empleo se amplió a más grupos sociales, gracias al beneficio que significó la reproductividad para su circulación, nunca perdió su función comercial, como afirman Majluf y Villacorta (2006, 10):

[Durante] el siglo XIX peruano, el fotógrafo no buscó ser artista. Mantuvo la identidad de empresario exitoso, dueño de esa respetabilidad burguesa que se concede incluso al pequeño comerciante. Como empresario, sirvió al Estado y al gran capital en sus proyectos más ambiciosos, los ferrocarriles y los desarrollos urbanos.

La Guerra del Pacífico y el período de ocupación (1879-1883) significaron un retroceso para el negocio de la fotografía en Perú; muchos estudios cerraron y otros migraron en búsqueda de la prosperidad perdida. Durante la posguerra, el interés coincidió con los debates sobre la derrota, es decir, la gran pregunta por la construcción de una nación peruana. Al igual que ocurrió con los sectores criollos, la fotografía se volcó al descubrimiento de un país por forjar, que terminó reducido a la Costa —entiéndase Lima— y a la ciudad de Arequipa, dando la espalda a su constitutiva heterogeneidad. Una vez más, los otros departamentos fueron representados como un territorio vacío y sus habitantes como referencia a una cultura extinta y exótica. En su lugar, abundan las vistas de proyectos modernistas: el comercio guanero, la construcción de ferrocarriles y los sitios arqueológicos precolombinos. En la postrimería del siglo XIX y principios del siglo XX acontecieron tres procesos centrales que atravesaron a todo el país y terminarán imbricándose con la historia de la fotografía:

1. La implantación y consolidación del capital monopólico norteamericano en las principales actividades económicas.³⁷

37 Sobre este tema ha corrido mucha tinta debajo del puente. Contreras (2004) brinda una visión dentro de la larga historia de Perú.

2. La caída de la oligarquía y la reorganización de los grupos de poder sobre la base de la apropiación de los recursos y sus excedentes de las emergentes clases sociales.³⁸
3. El desarrollo y renovación del debate ideológico-político, del cual surgieron el Partido Socialista y la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA).

Son tiempos de cambios en la estructura más profunda de la sociedad con una orientación modernizadora. La fotografía cedió al uso oficial de las imágenes: un interés por todo elemento de la nueva estructura económica del país de posguerra ocupará el trabajo de los estudios más importantes. Los retratos y vistas no desaparecieron, pero quedaron relegados a esta necesidad pública de registrar e informar sobre la actividad estatal y privada en búsqueda del progreso y la reactivación económica. Una serie de nuevos desarrollos también beneficiaron la reactivación de los estudios: La simplificación de las cámaras, la incorporación de la luz eléctrica “en los estudios y el *flash* de magnesio se perfeccionó con la adición de otros químicos. Igualmente, la cámara empezó a librarse del trípode y la cámara en mano fue haciéndose más común” (Peñaherrera 1988, 244).

Otras innovaciones ampliaron la capacidad de circulación de la fotografía. La nueva opción de impresión en periódicos extendió su difusión y apertura a nuevos temas que pudieran convertirse en noticias. Apareció la fotoaérea, fundamental para disciplinas emergentes como la arqueología y la geografía; la fotopostal fue el medio de correspondencia preferido para la comunicación con familiares y amigos. A su vez, aparecieron los primeros fotógrafos departamentales (McElroy 1997), quienes contribuyeron con nuevas formas de apropiación de la realidad. La cámara, como aparato tecnológico, simbolizó un instrumento de registro y puesta en escena veraz. Legitimación y apropiación de una realidad son dos funciones sociales de la fotografía en el inicio del siglo XX.

38 Existe un debate sobre la correcta caracterización del grupo de poder en el aparato político de la época. Las principales diferencias se encuentran acerca del uso correcto o incorrecto de la categoría república oligárquica acuñado por Jorge Basadre. Sin embargo, para el tema que nos congrega en este texto la profundización del debate es tangencial. El interesado puede revisar: Flores Galindo y Burga (1994 [1980]), Quijano (1985 [1978]) y Cotler (2006 [1978]).

Ante la variedad de clientes y de registros realizados nos encontramos con fotógrafos de un carisma distinto a los del siglo XIX. Ahora son fotógrafos en la tensión entre artistas y empresarios. Hay una preocupación y dedicación por la composición formal de la imagen y el alcance de un nivel estético sin abandonar el esquema comercial que orientó sus trabajos. Rodríguez y Chamblé pertenecen a este mundo.

SEBASTIÁN RODRÍGUEZ (HUANCAYO, 1896-MOROCOCHA, 1968)

La información biográfica sobre Sebastián Rodríguez es escasa. Nació en 1896 en una familia modesta, sostenida por el trabajo de sastre de su padre, en Huancayo en el valle del Mantaro, que se caracterizaba por una actividad agrícola con organización comunitaria indígena en los valles intermedios que se relacionaba con otra organizada por los terratenientes en las zonas altas dedicada a la minería, la ganadería y el comercio. Ambas tenían un alto grado de autonomía frente al poder central y mucha libertad para sus actividades económicas. Durante los albores de la República, la presencia del latifundio contó con una contrapartida en la fortaleza del campesinado comunitario, heredero de la cultura Huanca; sin embargo, la composición poblacional había cambiado, la presencia del mestizo era un factor por tomar en cuenta a escala urbana. La desanexión de la provincia de Jauja y su capital de raigambre hispánica marcó el rumbo de la historia de la ciudad de Huancayo, designada como la capital de la nueva provincia de Huancayo en 1864. La nueva ciudad capital, de stirpe india-mestiza y de régimen republicano, produjo una tensión en la dinámica de la Sierra centro.

En el siglo actual [siglo XX], el proceso está ya cristalizado y mientras Huancayo se ha constituido en la ciudad más dinámica de la Sierra peruana, Jauja vegeta. Ya a mediados de la década del sesenta del siglo pasado fue reconocida la hegemonía huancaína en el terreno administrativo: en 1864 se confirmó a Huancayo la categoría de provincia, desmembrándola de Jauja y sometiéndola a su jurisprudencia. (Manrique 1987, 163)

Huancayo consiguió una productividad y diversificación comercial muy alta y autosuficiente. Su crecimiento se sustentó en la dinámica comercial inter e intrarregional, y no en su relación con Lima. Lo principal era su característica endógena, sin dependencia ni injerencia de las economías extranjeras o limeña. La vida en la Sierra centro comprendía

una dinámica económica y social autónoma y bajo relaciones salariales precapitalistas. Sin embargo, la guerra con Chile legó una profunda inestabilidad sobre el orden descrito. La estocada final fue la inserción del capital imperialista norteamericano, acompañada de las actividades económicas capitalinas. Flores Galindo (1993a) describe este período como el inicio de un convulsionado proceso de cambios en la estructura social de la Sierra central.

El primer contacto de Rodríguez con una cámara fotográfica ocurrió a los 10 años de edad. Transcurría el año de 1906 cuando Luis Ugarte (1876-1948), un pintor y fotógrafo limeño, abrió un estudio fotográfico en Huancayo. La situación fue una novedad completa. No existían estudios instalados previamente en la ciudad. Esto no implica un desconocimiento de la fotografía, ya que era un servicio itinerante en ese entonces. El pintor y fotógrafo limeño era una figura emblemática en el mundo artístico del país. Antes de instalarse en Huancayo, ya poseía una reconocida trayectoria.³⁹ Ugarte estudió dibujo en la Biblioteca Nacional, alcanzando un éxito que derivó en su incorporación a la sociedad de Bellas Artes. Además de pintar, dictó clases de dibujo —actividad que continuó durante su estancia en Huancayo—. Igual de reconocida era su actividad fotográfica. Primero trabajó para dos de los fotógrafos más importantes de su tiempo: la casa fotográfica de Eugene Courret en 1892 y, tres años después, en 1895, para la casa Garreud. Luego, tomó un rumbo propio y adquirió reconocimiento y buena clientela. Su reputación como fotógrafo lo vinculó también con el fotoperiodismo, signo de ciertos logros y una oportunidad para difundir su trabajo a escala nacional. Sus principales contribuciones fueron con la revista *Prisma*, el semanario *Variedades* y el diario *Sudamérica*, asimismo ilustró el libro *Fiestas patrias en Huancayo* (1910).

Antmann (2008) sostiene que, entre los ocho hijos de la familia Rodríguez, fueron Sebastián y Braulio quienes cultivaron un temprano interés por la pintura y el dibujo. Quizá esta particularidad los acercó a Ugarte y su estudio fotográfico, en el cual trabajaron como asistentes y aprendices. El paso por el estudio fotográfico caló en el quehacer posterior de Sebastián Rodríguez, quedando como un gran pendiente el estudio de esta interacción. Allí aprendió sobre la fotografía seca en

39 Según Pachas (2007), el viaje a Huancayo fue motivado por problemas de salud.

base a la gelatina de plata.⁴⁰ Visto en retrospectiva, debió ser un período muy intenso, debido a las innovaciones tecnológicas que llegaron a su ciudad. No solo tuvo contacto con la novedad que significó la cámara, sino que también vivió la promesa que representaba la máquina y la impostada revolución industrial. Para 1908, año de la conclusión del tramado del ferrocarril hasta Huancayo, este ya era considerado como una obra de arte digna de difusión. Quizá hoy en día no impresione tanto; pero, en su momento, un proyecto de esta envergadura⁴¹ fue algo singular. En su tiempo, fue «[el] único tren en Sudamérica, entre los de trocha normal de 1 metro, que alcanzaba una altura sobre el nivel del mar de 4835 metros, en el punto denominado La Cima, que se halla situado sobre el ramal minero de Ticlio a Morococha» (Costa y Laurent 1927, 7). La vasta obra de ingeniería implicó construir túneles y puentes, cortar cerros, levantar terraplenes e instalar sistemas hídricos, entre otras proezas. Para no extendernos más, un ejemplo será suficiente: el discurso de Celestino Manchego, diputado nacional por Huancavelica y Ministro de Fomento del presidente Leguía, por la inauguración del tramo del ferrocarril en Huancavelica, en 1926, dice mucho sobre la importancia que se le atribuyó:

[L]a llegada del ferrocarril es el suceso de más trascendencia en la historia de Huancavelica. En el correr del siglo, quizá ningún otro acontecimiento logre tener mayor significancia [...] se anuncia al mismo tiempo, la aurora de una nueva vida, amplia y pujante, laboriosa y fecunda, que ha de conducirla a la prosperidad y grandeza. (Manchego, citado por Costa y Laurent 1927, 59)

El ferrocarril fue una de las primeras manifestaciones de la confluencia del capital internacional, ya que contribuyó a la formación de un mercado libre de mano de obra, incorporando a un contingente significativo de indígenas y campesinos de la Sierra central en la nueva economía capitalista. En sintonía con lo anterior, facilitó el transporte

40 La técnica de la fotografía seca a base de gelatina consistió en el uso de una placa donde vierten una solución de bromuro, agua y gelatina. Así no era necesario mantener húmeda la placa para su revelado.

41 El tramado debía conectar desde Lima hasta Ayacucho, pasando por los principales centros mineros —a través de sus ramales— y por las ciudades de Huancayo y Huancavelica.

de los minerales extraídos, «uno de los rubros más decisivos en la determinación de los costos de producción» (Contreras 2004, 147). Para satisfacer las demandas de los nuevos mercados, los terratenientes fundaron grandes sociedades ganaderas con capitales de Lima que terminaron relegando a los terratenientes regionales a las actividades comerciales dependientes de las empresas limeñas e internacionales. El ferrocarril impactó con profundidad en la vida social. La imponente presencia de la máquina y la ideología que la acompañó marcaron una nueva interpretación de la modernidad.

El aprendizaje de Sebastián Rodríguez en Huancayo duró hasta 1914, año en que Ugarte regresó a Lima e instaló su estudio fotográfico en la calle Las Mantas. Ávido de continuar su formación, el joven Rodríguez se trasladó a la capital, donde prosiguió como aprendiz e inició estudios en Bellas Artes. En una época en que no existían en Lima centros de enseñanza para la fotografía, y en que el estudio fotográfico todavía era de consumo de las élites limeñas, conducidas por los criterios formales de la fotografía, fue una gran oportunidad. La distinguida clientela del estudio de Ugarte⁴² inclinó la especialización de Rodríguez hacia el fotorretrato y el detalle en la composición de su toma. Ello explica su dominio de varias técnicas fotográficas, reforzadas por los cánones formales aprendidos en Bellas Artes. De ahí que lo paradójico de su estilo sea que «[las] convenciones fotográficas sociales y académicas a las que fue expuesto Sebastián representaron un mundo muy lejano de la ciudad provincial en la que había sido criado, pero se convirtieron en la base de su trabajo de documentación de la vida misma» (Antmann 2008, 14).

Después de 10 años en la capital, Rodríguez retornó a su ciudad natal a lomo de mula, siguiendo la ruta del tren. Pero algo lo detuvo en el camino. A la edad de 32 años, atraído por las oportunidades económicas, instaló su laboratorio fotográfico en el campamento de la Cerro de Pasco Copper Corporation, en Morococha, Junín, uno de los centros mineros más importantes durante la primera mitad del siglo XX. Antmann sostiene que «en la nueva economía monetaria de un pueblo minero de propiedad americana, el estudio fotográfico representó el

42 Por el estudio transitaron personalidades políticas, económicas y de la farándula. Una de las personas más significativas fue el presidente Augusto B. Leguía.

“progreso”. Le proporcionó a Rodríguez un flujo fijo de clientes, por el que siempre estaba agradecido»⁴³ (Antmann 2008, 14). En este lugar conoció a Francisca Nájera, con quien contrajo matrimonio y tuvieron siete hijos. A pesar de instalarse en Morococha, mantuvo una residencia fuera del campamento, en Huancayo, donde vivían los miembros de su familia. En el campamento minero atendía desde su estudio fotográfico a una variada clientela: mineros, comerciantes locales, contratistas, funcionarios.

Fotografía 1. *Retrato de dos deportistas*. Sebastián Rodríguez (1935-1940)



Fuente: colección MALI

43 Destacados, en el original.

Fotografía 2. *Funcionarios y Guardia Civil en los alrededores de Morococha.*
Sebastián Rodríguez (1945)



Fuente: PUCP - Sistema de bibliotecas

Fotografía 3. *Retrato de identificación mina Morococha N6745.*
Rosendo Puente. Sebastián Rodríguez (1937)



Fuente: colección MALI

Por más de 40 años, ejerció la fotografía, la mayor parte de ese tiempo en el corazón de la Sierra central, en pleno fervor de la industria extractiva de la empresa norteamericana. Adicionalmente a su opción por la independencia laboral, su único compromiso legal con la Cerro de Pasco Copper Corporation fue fotografiar el ingreso del personal a la mina, ese fotorretrato con el característico número de registro sobre la cabeza del retratado. Desde Morococha, expandió su servicio por otros campamentos mineros, tales como San Cristóbal, Casapalca, Cerro de Pasco, Yauli y alrededores. A la edad de 35 años, su ciudad natal fue nombrada capital del departamento de Junín, reemplazando en esa posición a Cerro de Pasco, oficializada como la capital del nuevo departamento de Pasco. Nada de esto afectó el trabajo de Rodríguez, quien adicionalmente registró todo tipo de evento social local sin importar quién fuera su cliente. Las solicitudes de los jefes eran para el registro de viajes de expedición con la mina o para fotografiar a su personal en el espacio de trabajo. La otra fuente de ingreso fueron las fotografías tomadas a los obreros para remitir a familiares y amigos. Una serie de condiciones sociales revistió de importancia y utilidad a la fotografía en la ciudad minera.

En una sociedad de migrantes como lo era Morococha, la fotografía cumplía una función social muy específica. Para individuos desarraigados de su pasado rural y de sus familias, la fotografía derivó en vínculos entre la mina y la comunidad. La mayoría de las fotos tomadas por Rodríguez eran postales que los mineros remitían a sus pueblos de origen. (Antmann 1981, 124)

Un elemento que llama la atención es el desinterés por el fotoperiodismo, una plataforma para ganar reconocimiento, así como una fuente de ingresos muy común para los fotógrafos de la época. No hay evidencias de su contribución en los periódicos ¿Cuál fue el reconocimiento de Sebastián Rodríguez durante su época? ¿Fue solo un fotógrafo de escala local o departamental? Incluso, en el trabajo hemerográfico, descubrimos a otros fotógrafos, entre ellos a Pecho Luna, quien remitió registros visuales desde Morococha a la revista *Variedades* (1908-1932). Por tanto, no fue el único fotógrafo en campamentos mineros de la Sierra centro. Asimismo, Huancayo contaba con algunos estudios, indicio

de una apertura al consumo de fotos⁴⁴ que pudo convertirse en otra alternativa para su actividad comercial. Pero queda una duda más importante. Si Rodríguez fue un fotógrafo de lo cotidiano y la comunidad del campamento, por qué no hay registros de las luchas sindicales de 1930, momento de luchas reivindicativas de los obreros de la Cerro de Pasco Copper Co. Hay muchas interrogantes aún sin resolver.

No obstante, el interés no radica solo en la excentricidad de abrir un laboratorio fotográfico en una localidad ubicada a 4500 msnm, sino en su presencia en un momento emblemático para Junín. Para los habitantes del campamento minero, eran tiempos de tránsito desde una condición campesina hacia una proletaria minera: personas sin un patrón claro entre ambas condiciones. Las estrategias de reclutamiento evidencian la violencia sobre la vida comunitaria: a) el enganche,⁴⁵ b) la acumulación de tierras (haciendas y comunales) por parte de la empresa (recordemos que la Cerro de Pasco también invirtió en ganadería) y c) «la destrucción de los sembríos y la inutilización de las aguas de los ríos y lagos, por la acción de los humos y el relave (desperdicios) de las fundiciones y concentradoras de la empresa» (Flores Galindo 1993a, 50). Todo este proceso de cambios fue registrado por su cámara. Hay una cantidad significativa de fotos tomadas aparentemente por iniciativa personal que muestran la vida cotidiana en los campamentos mineros. Imágenes de fiestas, sepelios, actividades cívicas, paseos, jornadas de trabajo, anécdotas locales y negocios, entre otros.

En 1968, a la edad de 72 años, falleció en el campamento minero donde abrió su estudio, registrando la efervescencia de un emergente espacio social, donde confluyeron dos lógicas distintas dentro de una misma sociedad. La población transitó desde relaciones precapitalistas hacia relaciones capitalistas. Los campesinos pasaron a ser proletarios o, por lo menos, terminaron *entre ambas* opciones. El nuevo escenario modificó la relación con el espacio, la relación entre las gentes y la

44 Adicionalmente, su hermano ejerció la fotografía y la pintura en Huancayo, lo cual sugiere la facilidad de comerciar en esa ciudad. Lastimosamente no hay información, archivo fotográfico ni investigaciones sobre su hermano. Información recogida en la entrevista a Thissen en el mes de octubre 2014.

45 «El enganche consistía en un sistema de conformación semiforzoso de los trabajadores, contratándolos sobre la base de adelantos en dinero o mercadería en sus propios lugares de origen». (Flores Galindo 1993a, 41)

experiencia individual y colectiva sobre la modernidad. Todo ello fue capturado por el lente de Rodríguez.

Imagen 2. Mapeo de los estudios fotográficos de Martín Chambi y Sebastián Rodríguez



Fuente: elaboración propia

MARTÍN CHAMBI (PUNO, 1891-CUSCO, 1973)

Martín Chambi nació un 5 de noviembre de 1891 en Coaza, un pequeño y remoto pueblo quechuahablante de Puno. Proviene de una familia campesina muy pobre. La crisis económica producida por los rezagos de la Guerra del Pacífico expulsó a su padre, Félix Chambi, obligándolo a trabajar en la mina inglesa Santo Domingo Co. Esto

forzó a que el hijo abandonara la escuela en el tercer grado de primaria para insertarse en el mundo laboral. En 1905 perdió a su padre, situación que lo obligó a salir de la casa para buscar trabajo, y encontró una oportunidad en la misma mina en la que laboró su padre. A la edad de 14 años se ocupaba de la venta de alcohol en el campamento minero.

Los testimonios de la familia cuentan que un día tres ingleses llamaron su atención, debido al uso de unos aparatos extraños y nuevos para él. Este fue el primer contacto con una cámara fotográfica. Aprendió lo básico de la fotografía con los ingleses contratados para registrar las de la Santo Domingo Co. La experiencia lo impulsó a emprender su aventura y migrar en busca de mejores oportunidades. Llegó a la ciudad de Arequipa, en 1908, con 17 años de edad. Flores Galindo describe a la ciudad desde su relación con el sur andino como «un territorio predominantemente indígena (79 % y 83 % de quechuahablantes en Cusco y Puno, respectivamente). Pero en medio de lo que no sin cierto racismo se ha llamado *la mancha india*, aparece una ciudad predominantemente occidental y española: Arequipa»⁴⁶ (Flores Galindo 1993b, 251).

La independencia de Perú había desarticulado el circuito comercial que lideraba la élite cusqueña. El ingreso del capital textil británico modificó progresivamente el mercado por medio de sus casas comerciales con sede en Arequipa y con subsidiarias por el resto de ciudades importantes. El sur perdió su capacidad manufacturera insertándose de forma dependiente en el comercio de exportación de materias primas: inicialmente abastecía de la lana y, luego, adicionó otros productos como la quinua. La presencia del ferrocarril facilitó la centralidad de Arequipa para el comercio y acopio de la producción en dirección al puerto de Mollendo. Estos procesos constituyeron a la élite regional sureña. Familias formadas —principalmente— por migrantes ingleses, franceses y mediterráneos que incursionaron en el comercio textil.

Pero el impacto del puerto de Mollendo trajo otros cambios para el conjunto del sur. Por sus orillas arribaron las prácticas culturales más novedosas y cosmopolitas. Dos cuestiones son de igual importancia a escala regional: a) la apertura a expresiones artísticas y b) la investigación científica. Respecto al interés por la ciencia, en Cusco se fundó

46 Énfasis en el original.

el Centro Científico del Cusco.⁴⁷ Por su parte, en Arequipa, operó el Observatorio Astronómico del Carmen Alto,⁴⁸ proyecto del Harvard College. El campo artístico, a diferencia de Lima, estuvo abierto a las innovaciones. En Cusco, existió una próspera y agitada vida intelectual, organizada por las corrientes de la bohemia artística y el indigenismo (Poole 2000). En cambio, los arequipeños estaban ávidos por la experimentación y las prácticas artísticas más cosmopolitas. Mientras se debatía el carácter artístico de la fotografía en Lima, la sociedad arequipeña veía con aceptación a los estudios fotográficos, entendiéndola como una práctica de avanzada.

Este era el efervescente escenario que recibió a Chambi. El sur vivía desentendido del resto del país pero en contacto continuo con las principales ciudades de ultramar, y anheloso por compartir las mismas experiencias. Fue recibido como aprendiz de Max T. Vargas, uno de los fotógrafos más importantes de la ciudad de Arequipa. No hay información testimonial sobre este momento de su vida. No obstante, es innegable la oportunidad para el desarrollo de su habilidad en el manejo de la cámara. En este espacio de efervescencia y bajo la tutela de uno de los mejores fotógrafos de la ciudad, el joven puneño comenzó su verdadera formación estética y técnica. El maestro arequipeño, quien ostentaba una gran reputación social,⁴⁹ también lo instruyó en el manejo económico del negocio. Él había desplegado un imperio comercial con estudios fotográficos por distintas ciudades del sur del país y más allá de sus fronteras, llegando a la ciudad de La Paz, en Bolivia. Si la fotografía tenía un componente lucrativo, Vargas supo explotarlo hasta niveles exponenciales, demostrando su calidad artística e insuperable

47 El Centro Científico (1897-1907) fue una organización dedicada a promover el progreso mediante la investigación geográfica y la difusión de un discurso de identidad peruana (Rénique 1980).

48 El Observatorio Astronómico (1890-1927) poseyó uno de los telescopios fotográficos más modernos de su época, con el objetivo de registrar las nubes de Magallanes. Mayor información sobre la historia y relevancia del Observatorio Astronómico en Arequipa se encuentra en Garay y Villacorta (2010).

49 En palabras de Garay y Villacorta (2012, 67): «[F]ue el genio creador, artista y empresario incomparable que marcó un antes y un después en la fotografía del sur de Perú. Su visión innovadora cautivó a la sociedad arequipeña y capturó su imaginación como ninguno. [...] Vargas tuvo, por un instante apoteósico, a la Ciudad Blanca en su mano».

visión comercial. En consecuencia, la relación entre ambos es fundamental para comprender el posterior desarrollo de Chambi, como sostiene Garay (2010, 53): «[A]prendió de su maestro arequipeño algo más que el oficio y el manejo de la técnica [...], la variedad [...] fue para Chambi no solo un modo de cultivar su mirada, sino una manera de poder entender la versatilidad de la fotografía, explotable en postales, concursos, exposiciones y publicaciones.

Luego de su aprendizaje con Max T. Vargas, Chambi trabajó para el estudio de los Hnos. Vargas, cuyos nombres de pila son Miguel y Carlos.⁵⁰ Ambos exaprendices también del fotógrafo arequipeño con quien pese a la tenencia del mismo apellido no mantenían vínculo familiar alguno. Los hermanos destacaron en el fotorretrato, dominando el juego de luz y sombra con alcances poéticos. Durante cinco años, entre 1912 y 1917, Chambi se desempeñó como operario-aprendiz en materia de retrato para el estudio de los Hnos. Vargas. En ese período también contrajo matrimonio con Manuela López Bisa, y tuvieron a sus dos primeros hijos: Cecilia y Víctor⁵¹. En consecuencia, su paso por Arequipa lo puso en proximidad de los fotógrafos más prestigiosos de la región sur. Su partida de la ciudad en 1917 fue el cierre de un aprendizaje en el ambiente más competitivo. De ahí que «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, cuyos fundamentos se asentaron en Arequipa y que solo era cuestión de saber extender» (Garay 2010, 138).

Después tuvo una estancia breve —un poco más de dos años— en Sicuani, Cusco, la cual puede interpretarse como una etapa transitoria. Esta era una parada estratégica, porque era un puerto terrestre que conectaba a los departamentos de Arequipa, Cusco y Puno, desarrollando una importante actividad económica, ganándose el nombre de «Arequipa chico» (Garay 2010). Allí nació su tercera hija, Julia. Podría diferenciarse su paso por el pueblo de Sicuani como un período de reconocimiento y adaptación antes de ingresar al Cusco, donde echó raíces y vio nacer a sus tres últimos hijos: Angélica, Manuel y Mery.

50 Sobre los hermanos Vargas, véase Garay y Villacorta (2012).

51 En realidad tuvo cuatro hijos en Arequipa, pero dos murieron a temprana edad.

Su nuevo destino no era un territorio vacío, ya existían importantes fotógrafos como Miguel Chani o Juan Manuel Figueroa Aznar; asimismo, implicaba un público diferente; Cusco era una ciudad de una población mayoritariamente indígena y un intenso legado prehispánico. Durante la década de 1920, instaló su estudio en una de las calles más importantes de la ciudad: la calle Márquez 67.⁵² Allí, ofrecía el servicio fotográfico y la venta de postales. El estudio contaba con las condiciones suficientes para «efectuar cualquier trabajo de arte fotográfico, como el revelado de negativos y copiado de positivos, y ampliaciones de tamaño formal» (Garay 2010, 85). Bajo el calificativo de moderno en los anuncios publicitarios de su local, el fotógrafo brindaba una experiencia novedosa a sus clientes. Mamparas amplias con vista a la calle para exponer sus retratos de estudio, fotos de tipo y otras de gran factura, que convertían el estudio en una especie salón expositivo. Pero Chambi también recibía contratos fuera de estudio. A diferencia de Rodríguez, ejerció el fotoperiodismo para medios nacionales como *La Crónica* y el semanario *Mundial*, junto con sus envíos a medios internacionales. Está será una actividad que mantendrá hasta la década de 1950 aproximadamente.

Probablemente, Chambi optó por instalarse en Cusco debido a mejores oportunidades. A pesar del consumo suntuoso y la apertura a nuevas expresiones artísticas, Arequipa era una ciudad muy conservadora con un espacio muy cerrado y elitista para el arte. En Cusco, la situación era distinta, los límites eran más ambiguos, debido a la predominancia de la población indígena y al debilitamiento de las familias locales más poderosas en favor de los negocios arequipeños. El interés por las expresiones artísticas y científicas se debe a los discursos hegemónicos en el Cusco de principios del siglo XX. Las élites cusqueñas, para poder participar en el nuevo orden mundial, «resignificaron su concepción sobre la raza bajo la idea de *decencia*. En aquella definición de raza se enfatiza las ideas de moral, cultura y educación»⁵³ (De la Cadena 1998, 57). Por eso, a escala regional, la apertura a la educación y la ciencia fue una necesidad frente a la hegemonía de Arequipa y Lima. Situación

52 Sobre la calle Márquez y su importancia en la vida cultural, económica y social de Cusco, véase Valcárcel (1981).

53 Énfasis en el original.

similar ocurrió con la fotografía. La cultura era un medio de ascendencia social aceptado en los círculos sociales más acomodados. No extraña la proximidad que Chambi tuvo con el movimiento intelectual y con familias importantes de la ciudad. En su archivo, encontramos desde fotorretratos con personalidades insignes⁵⁴ de la bohemia cusqueña y extranjera hasta fotografías de salidas de campos de familias importantes que incorporan a Chambi⁵⁵ como un miembro más del grupo. Perteneciente al mundo rural puneño, esta era una licencia difícil de ocurrir en Arequipa.

Fotografía 4. *Familia de César Luchi Lomellini en Colcapampa. Martín Chambi (1925)*



Fuente: Archivo fotográfico Martín Chambi. Cusco, Perú. www.martinchambi.org

54 Al respecto, Garay (2010) ha investigado y transcrito los cuadernos personales de Martín Chambi, en donde guardaba registro de los retratos de personas cercanas e insignes que fotografió durante años.

55 La foto aquí expuesta con la familia Luchi Lomellini, una de las más ricas de la ciudad, es muestra de ello.

Fotografía 5. *Coricancha, Cusco*. Martín Chambi (1925)



Fuente: Archivo fotográfico Martín Chambi. Cusco, Perú. www.martinchambi.org

Su presencia en el momento de mayor fervor del indigenismo⁵⁶ también amerita tomarse en cuenta. Poole (2000) sostiene que más allá de las diversas corrientes hay dos hilos conductores en el indigenismo. De una parte, una valoración del artista como representante de la sociedad y su estilo como signo de un espíritu colectivo; y, de otra parte, fue una reapropiación del modernismo europeo que rechazó el mundo industrial reivindicando lo rural, mientras que los indigenistas lo hicieron desde su proximidad espacial y social con el indio. El indigenismo y el mestizaje son dos cuestiones que se cruzan con la vida de Chambi, pero

56 Según Poole (2000), el período del indigenismo más activo fue entre 1910 a 1930. Por un análisis detallado sobre el indigenismo de vertiente cultural en Perú, véase Lauer (1997).

no de forma individual. En otras palabras, el tema del indio estuvo a flor de piel en el contexto social, pero no existe ninguna evidencia sobre la vinculación del fotógrafo con este movimiento. Existe un argumento basado en su cercanía a la revista indigenista *Kosko* (1924-1926); no obstante, él solo participó en la revista indigenista a través del pago de publicidad para su estudio. Una de sus imágenes más emblemáticas, el Gigante de Sihuana, hoy en día tan valorado por los curadores y especialistas, fue mínima, de circulación marginal y excéntrica en la prensa. La misma foto nunca integró alguna de las exposiciones de Chambi ni las publicaciones donde él colaboró en vida.⁵⁷ Heredia (1993) lo deja claro: es una construcción alrededor del fotógrafo posterior a su vida. Garay lo explicita en la siguiente recuperación autotestimonial sobre las fotos de vista:

Quisiera hacer hincapié en que Chambi, además de estar interesado por la comercialización de fotografías con vista del Cusco y alrededores, consolidó lo que sería, según sus propias declaraciones, su ideal fotográfico: mostrar los aspectos positivos de su entorno. El fomento del turismo es lo que marcaría el cambio de nuestro fotógrafo al abordar la naturaleza y todo el entorno de vida en los Andes. (Garay 2010, 109)

A pesar de ello, el indigenismo fue parte del contexto social cusqueño. El ejercicio fotográfico de Chambi evidencia un respeto por el otro, en especial por el indígena, y una consideración por exponer el lado positivo del sur andino. Esto vuelve más interesante al personaje, porque, sin representar al movimiento andino más importante de la primera mitad del siglo XX en el país, el fotógrafo alcanzó reconocimiento en vida. Su vasta contribución en prensa es una evidencia de lo anterior. Otro dato son las casi 10 exposiciones individuales, destacando las dos de «Lima, y las más sustanciales que realiza cuando viaja a Chile, en Santiago y Viña del Mar» (Heredia 1993, 146). Por último, participó como fotógrafo en varias expediciones para las que fue elegido. Sin embargo, en otras oportunidades también realizó viajes individuales; siempre en búsqueda de las mejores imágenes. No fue el fotógrafo de los indígenas, ellos solo fueron uno de sus temas de producción. Su

57 Información suministrada por Schwarz durante la entrevista del mes de octubre 2014 y, luego corroborada en el libro de Garay (2010).

actividad comercial fue muy amplia e incluyó a los grupos más poderosos de Cusco, quienes lo preferían por su renombre. Trabajó sobre una amplia variedad de temas, dejando un acervo numeroso. La impronta comercial está presente en el modo en que organizó su negocio y en la variedad de trabajos que realizaba.

Desde 1950, la salud de Chambi declinó, lo cual, unido a la expansión de las cámaras *amateur*, redujo la capacidad del negocio. El manejo de este quedó en manos de sus hijos, quienes debieron competir con otros fotógrafos de prestigio instalados en la ciudad. Garay (2010) ha realizado un estudio sobre la vida del fotógrafo, quizá el más exhaustivo, encontrando que, en sus últimos años, probó y experimentó con las nuevas cámaras de mediano y pequeño formato. Así pues, hasta su partida, en 1973, nunca abandonó la fotografía.

Las trayectorias presentadas intentan situar a los fotógrafos, al mismo tiempo que brindan alcances sobre su producción y los medios en los cuales circularon las fotos. Es difícil comentar sobre el consumo de las imágenes. Por un lado, con el tiempo, aparecen distintas lecturas sobre las mismas; por el otro, no hay un registro o estudio hasta la fecha sobre el consumo de las imágenes fotográficas en su momento. Poole (2000, 247) afirma que las familias «de principios del siglo XX escogían a su fotógrafo según criterios de estilo, precio y reputación. A su vez, esta reputación era producto de su clientela». Sin embargo, por lo recapitulado, sería insuficiente distinguir a los fotógrafos según los ingresos de su clientela, ya que el trabajo fue amplio y delimitado por sus contextos sociales. Por esta razón elegimos el camino de adentrarnos en las imágenes. A esto se dedica el siguiente capítulo.

CAPÍTULO TERCERO

ANDES IMAGINADOS. LO SERRANO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX A TRAVÉS DE LA IMAGEN DEL LUGAR

En este capítulo y el siguiente, se analizan las fotografías de Sebastián Rodríguez y Martín Chambi. En ambos, el lector reconocerá con rapidez que el trabajo está circunscrito a la época de su actividad en estudio, entiéndase la primera mitad del siglo XX, tomando distancia de lecturas con criterios contemporáneos. A pesar de las múltiples y legítimas lecturas que permiten las imágenes, la presente investigación ha priorizado un trabajo de archivo y bibliográfico que dialogue con el contexto histórico, diferenciándose de una interpretación reciente sobre las mismas. Así, por ejemplo, el servicio que brindaban los estudios no era considerado una práctica artística, sino una labor industrial, entendiéndose en esa época como un trabajo de baja cualificación, vinculada con la operación de máquinas. Otra diferencia significativa es el criterio de valoración. El actual interés por las fotos en blanco y negro dista mucho de la apreciación por las fotos a color que predominaba antes, porque eran encargos más demandantes, que requerían de un minucioso trabajo manual de retoque y pigmentación.

En ese sentido, es pertinente señalar una precisión de forma antes de comenzar. En este capítulo, así como en el siguiente, los títulos de las

fotos deben tomarse como referenciales, ya que corresponden con prácticas y decisiones expositivas de las últimas décadas, cuando ingresan a las muestras de galerías y de museos. No debe inferirse de su utilización en este libro que sean los nombres originales. Todo lo contrario, no era lo acostumbrado. Mantenemos la nomenclatura para no confundir a la persona conocedora o informada.

Selecciono dos tipos de imágenes con temas que se repiten en los archivos de Chambi y de Rodríguez. Cada una contiene la misma cantidad de fotos por autor, un juego o par, de manera que dialoguen y faciliten el estudio de forma independiente o en conjunto pero sin perder coherencia interna. La idea es que las tipologías faciliten adentrarnos en aristas diferentes de la representación sobre el territorio y el entorno natural denominado como Sierra, en tanto lugar del sujeto que habita.

FOTOGRAFÍAS DE EXPEDICIONES

La constitución del sujeto en la modernidad se nutrió de los discursos predominantes sobre la naturaleza que desconocían su origen como un producto social. Esto ya fue explicado en el primer capítulo, junto con el desmontaje de dicha aproximación al entorno natural. Ahora sabemos que el lugar es producto de la experiencia de los sujetos en interacción en y con un espacio. En palabras de Said:

Tenemos que admitir seriamente la gran observación de Vico acerca de que los hombres hacen su propia historia, de que lo que ellos pueden conocer es aquello que han hecho, y debemos extenderla al ámbito de la geografía: esos lugares, regiones y sectores geográficos que [...] en tanto que entidades geográficas y culturales —por no decir nada de las entidades históricas—, son creación del hombre. (Said 2002 [1997], 24)

Pero advierte también Said que la geografía, en tanto heredera de una tradición de pensamiento, de un imaginario y de un vocabulario, no puede olvidar su correspondencia con una realidad política, es decir, una concatenación de hechos concretos atravesados por una configuración de poder. Acorde con Majluf (2013), en Perú, desde la Colonia hasta muy entrada la República, casi en la década de 1850, no hubo un interés por el entorno natural que sostuviera alguna noción de paisaje como categoría estética ni categoría geográfica. Durante este período, los Andes son solo una «figura retórica, una alegoría alusiva al tópico

criollo acerca de la grandeza y riqueza [...] Los Andes permanecían como una representación emblemática sin valor narrativo más allá de su estatus como símbolo de abundancia de los recursos naturales» (Majluf 2013, 2). De ahí que las ideas de Humboldt (1769-1859) demoraron en echar raíces en el país. La situación cambió paulatinamente, conforme fue más frecuente la exploración científica iniciada en el siglo XVIII, así como la comercialización de la foto de vistas a fines del siglo XIX. La convergencia de estos acontecimientos estimuló el estudio del territorio e impulsó las representaciones cartográficas y visuales del paisaje. En esta sección veremos cómo operó el entorno natural en el imaginario de la Sierra como lugar desde las actividades expedicionarias.

La ciencia que sustentó estas iniciativas estuvo siempre mediada por una cuestión geopolítica. Pratt (2011 [1992]) y Said (2002) entre otros ya demostraron que, sin importar que hablemos de proyectos botánicos, geográficos, arqueológicos o de cualquier otra disciplina, el conocimiento nunca fue neutral. En Perú, no ocurrió algo muy distinto, salvo por la distancia en el tiempo de inicio de este proceso. La derrota de la Guerra del Pacífico trajo el debate sobre la nación como proyecto inconcluso, fragmentado y carente de una identidad colectiva. Surgió, entonces, la necesidad de culminar la aletargada causa de forjar un Estado-nación, en sintonía con un discurso sobre la urgencia de organizar el territorio nacional.⁵⁸ Interesa resaltar cómo la preocupación por el entorno natural desplegó una política y una intervención sobre este con el propósito de expandir la civilización hacia el resto del país. No dudaron en iniciar una expansión de la infraestructura para el transporte bajo la dirección del capital extranjero que priorizó la actividad económica en la capital y los puertos costeros reforzando la división de la Costa y la Sierra según criterios sociales, culturales y económicos jerárquicos. A su vez, promovieron políticas públicas como la educativa que buscaban homogeneizar todo con la Costa como punto de referencia, borrando las diferencias físicas, culturales y de credos. La frase *la*

58 En realidad, la articulación de la nación, como discursividad, y lo geográfico tuvo raíces muy profundas, existiendo un interés confluyente desde el período colonial con Unanue (1755-1833) y la Sociedad Académica de Amantes del País (1790-1794). Pero, en la posguerra, encontró un momento importante, envuelto en grandes cambios y oportunidades. Al respecto, véase López-Ocón (2014).

conquista del Perú por los peruanos dice mucho de la avanzada del Estado sobre la Selva, un lugar casi desconocido a finales del siglo XIX. En el imaginario de la élite, los peruanos habitaban solo una parte del territorio del país. Así, la llamada conquista peruana personificaba el ahínco de un grupo, dejando a su paso exclusión y violencia. A principios del siglo XX, esta actitud y proyección del país alcanzó ciertos logros: un interesante recorrido ferroviario; algunos proyectos extractivos, entendiéndose, la intervención minera en la Sierra, la agricultura de gran escala en la Costa norte y el *boom* cauchero en la Selva; junto con el interés y la emergencia de instituciones científicas con pretendida presencia nacional o departamental, entre ellas la Sociedad Geográfica de Lima, fundada en 1898 pero activa desde 1891, cuando adquirió asignación presupuestal.

Iniciamos el análisis con un par de fotografías que documentan expediciones de diversa índole. En primer lugar, un autorretrato de Martín Chambi (fotografía 6). En el fondo, aparece la ciudadela de Machu Picchu, actualmente el vestigio prehispánico más conocido de Perú; no obstante, en ese momento era un descubrimiento reciente para la disciplina arqueológica e histórica. De ahí que el acceso fuera restringido y el conocimiento sobre el hallazgo, incipiente. El camino era difícil para las personas, la falta de transporte directo obligaba a largas caminatas cuesta arriba, adentrándose entre las montañas. El sitio se encontraba cubierto de vegetación, dificultando una apreciación cabal. Por algún tiempo, visitar la ciudadela significaba participar en una expedición restringida a unas cuantas disciplinas. Un grupo reducido de fotógrafos integraron estas actividades con el objetivo de suministrar las imágenes para las notas de prensa, supliendo lo restrictivo de su acceso. Es probable que la foto date de 1924, cuando estuvo de corresponsal del periódico capitalino *La Crónica*, junto con la comitiva que visitó la ciudadela con el embajador de Estados Unidos. Si bien las fotos más conocidas de Machu Picchu son paisajes sin gente ni elementos que distraigan la observación, algunas de propiedad de Chambi, la foto elegida mantiene el mismo interés por documentar la aventura. A escala del índice, un primer paso corresponde a detectar el *studium*; en esta oportunidad es el deseo de mostrar un lugar al espectador. Sin embargo, la presencia de una persona en el medio de la imagen altera el encuadre. De ahí que el *punctum* sea el fotógrafo puneño autorretratado.

Fotografía 6. *Autorretrato en Machu Picchu*. Martín Chambi (1932)



Fuente: Archivo fotográfico Martín Chambi. Cusco, Perú. www.martinchambi.org

En la escala del ícono, las proporciones de los elementos de la foto producen tres distintos niveles horizontales imbricados entre sí. La persona está en el primer nivel y parece más grande que el sitio arqueológico detrás y ubicado en el segundo nivel; en el tercer nivel, más al fondo de Machu Picchu, resaltan unos cerros alineados secuencialmente y con dimensiones superiores que contrastan con los otros elementos de los niveles anteriores. La presencia del Huayna Picchu en el tercer nivel es singular, ya que se ve con mayor nitidez y volumen; además, su pico coincide verticalmente, y casi de forma milimétrica, con el cuerpo del autorretratado. Están alineados en la parte central de la imagen, en concordancia con la postura de Chambi, desde su sombrero, junto al cordón del cartapacio delante de él y la posición de su brazo (hasta su hombro y el doblar de su codo), creando una semejanza con la silueta del Huayna Picchu, en un intento de replicar su monumentalidad. Se desprende de lo anterior que hay cierta conexión entre ellos. No solamente hay una ubicación contrapuesta, sino que se conectan por la desproporción de los elementos, es decir, la altura del fotógrafo es inusual en relación con el cerro y el sitio.

Abordando la dificultad de Millet para pintar el paisaje, Berger (2013) apunta que un principio fundante de este género era su disposición para el viajero. En otros términos: el paisaje está hecho para quien mira hacia el horizonte y no para quien mira desde adentro del mismo. Sin embargo, en las sociedades no-occidentales o poscoloniales, el género se presenta como ajeno a nuestra cultura. Por ejemplo, en el mundo agrario, la vista del paisaje no depende de la perspectiva que implica la observación externa del turista, sino de una mirada desde su interior. La desproporción refleja la imposibilidad de conciliar la mirada con un canon organizado por principios ajenos al desarrollo de la sociedad no-occidental. Su presencia en Perú, en consecuencia, es tardía e impostada, dependiente de la influencia externa y de un proceso de asimilación.⁵⁹ En la fotografía, ocurrió lo mismo; no en vano, el aprendizaje se basó en el canon de la pintura. Garay (2010, 107) lo explica de la siguiente manera:

Por esta razón, al hablar de paisaje en fotografía tenemos que referirnos también a una forma occidental de ver la naturaleza. En ese sentido, según Latorre, «tanto fotografía como pintura beben de una misma fuente y recurren a unos mismos cánones de representación, especialmente en el paisaje y las costumbres; ambos siguen unas leyes que forman parte de la mirada occidental, que no cambiará sustancialmente hasta ya avanzado el siglo, con la generación de las vanguardias».⁶⁰

Chambi, como ya vimos en el capítulo anterior, recorre este camino de formación en la ciudad de Arequipa. *Autorretrato en Machu Picchu*, entonces, reproduce una dificultad en su relación con el género europeo. Obviamente, eso no es generalizable a todas sus fotografías sobre sitios arqueológicos. No solo porque no todos fueron paisajes, sino también debido a que su aprendizaje incluyó un reconocimiento del alto valor turístico-comercial para este tipo de atractivos. Max T. Vargas, reputado fotógrafo arequipeño, con quien trabajó en sus inicios, había descubierto el nicho comercial de los sitios arqueológicos mucho

59 Garay (2010) está próximo a Mitchell (1994), cuyo punto de vista presentamos en el primer capítulo. Asimismo, concuerda con el tratamiento que hace Majluf (2013) sobre el caso peruano.

60 Énfasis en el original.

tiempo atrás con el efervescente interés por Tiwanaku.⁶¹ Instalado en Cusco, el puneño replicó en Machu Picchu y otras zonas este tipo de servicios y estrategias comerciales.

En conjunto, la foto muestra el contraste entre el cerro y el sujeto con la intención de reducir el sitio frente al Huayna Picchu, lo cual emplaza de forma muy sutil el emblema del pasado de nuestras culturas originarias con el entorno natural. Al mismo tiempo, en vista de que las expediciones todavía eran un reto para el viajero: llegar a la ciudadela era en sí mismo una hazaña tan grande que las expediciones copaban algunas páginas de la prensa nacional.⁶² Así pues, la imagen desliza la idea de que la arqueológica venció las mismas vicisitudes que cualquier otra expedición científica. Por eso, el autorretrato aparece de perfil en el centro de la foto, mirando hacia un costado. Por su ubicación, tiene toda la intención de ser visto, aunque su rostro está de perfil a la cámara. Él dirige su mirada hacia el horizonte con una sonrisa en el rostro. Hay una exposición de carácter deliberativo y meticuloso de Chambi por situarse en el paisaje, como ya lo ha mencionado haciendo referencia a otros casos López Lenci (2007). En *Autorretrato en Machu Picchu*, el fotógrafo posa expresando el alcance de un logro, entendido como un acto heroico: la reafirmación del individuo que ha dominado la naturaleza. Su brazo izquierdo apoyado en su cintura y el derecho sosteniendo el cordón de su cartapacio, puesto en el suelo con la mirada hacia el horizonte, al parecer en dirección al sol, refuerzan el mensaje: la exploración ha conseguido vencer una vez más a la naturaleza; y el descubrimiento es una nueva victoria para la humanidad.

Para cerrar el análisis, abordemos la constitución del símbolo, a través de la retórica del modo *in praesentia* conjunto. La montaña, la arqueología y el hombre son elementos diferenciados, pero su distribución en la toma tiene la intención de exhibir los rasgos de sus significantes de manera tal que los pone en interacción a unos con otros. La fotografía esconde la funcionalidad de la disciplina arqueológica para la confluencia del conocimiento científico al servicio del capitalismo, expresado en

61 Información suministrada en la entrevista a Jorge Villacorta en octubre de 2014.

62 Como evidencia del argumento se incorpora el artículo titulado «El descubrimiento de Huaynapicchu», de Ríos Pagaza (1928). Véase López Lenci (2007), quien diferencia entre esta tendencia de circulación de la información proveniente de Lima y la circulación de origen cusqueño.

el comercio turístico. El contraste pasa desapercibido, porque el poder del conocimiento —en apariencia cargado de inocencia en la actualidad— de las disciplinas que organizan la expedición pone al alcance del hombre lo desconocido. La ciencia consigue igualar al hombre con la naturaleza para su beneficio. El valor de la aventura es la imposición sobre lo documentado, reforzando el nexo entre la naturaleza (Huayna Picchu) y lo premoderno (Machu Picchu). Los fotógrafos cusqueños en su mayoría, sin la excepción de Chambi, «eran conscientes de que los vestigios arqueológicos serían un componente de alto valor atractivo para el desarrollo turístico de la región» (Garay 2010, 116). Finalmente, el entorno natural, que sería la Sierra, concluye como lo conquistable por la civilización y el progreso.

En cambio, Rodríguez (fotografía 7), con una fotografía afín a la temática, nos introduce a un grupo de personas dispuestas en un terreno llano; no están en grupo, sino esparcidos alrededor del lugar; detrás de ellos, unas casitas blancas con techo de dos aguas ordenadas en nueve filas cada una con diez casas, una siguiendo a la otra, forman un pequeño bloque residencial casi en la base de unos cerros que tapan (dominan) todo el horizonte de la imagen; el volumen de estas elevaciones topográficas obstruyen la perspectiva, aparentando que no existe nada más allá de lo registrado, ninguna otra cosa en el fondo. El *studium* es la documentación de un campamento minero. Quizá, una primera etapa de urbanización en un nuevo terreno con la finalidad de asentar casas para trabajadores; consideremos que recién en posesión de capitales extranjeros, la Cerro de Pasco Copper Co. se expandió a Morococha y Casapalca en 1915. Aún sin una periodización certera, la foto corresponde a los primeros 15, máximo 25 años, de la intervención de la empresa en las provincias de Yauli y de Huarochirí.⁶³

Entre las diminutas personas y el alejado campamento de la fotografía, se destaca un pequeño grupo ubicado en el medio; el más cercano al observador es un adulto con tres niños a su espalda que detienen su juego para mirar a la cámara, menos un cuarto niño, al lado izquierdo del trío, que fue captado en plena diversión, rodando un aro con un palo. En lo amplio del panorama, el hombre mayor es quien más se

63 De hecho, este dato podría ayudar a reducir el margen de la periodización a la década de 1930.

destaca, convirtiéndose en el *punctum*. Viste un sombrero, camisa, saco y unas botas altas, generando cierto contraste con los niños, por su tamaño y porque la tonalidad más clara de su saco dialoga mejor con la infraestructura habitacional colocada a su espalda. La proporción entre el hombre y el cerro connota la imposición del primero sobre algo más grande que él. El sujeto apoya una pierna sobre una piedra y coloca sus manos sobre la rodilla. Su actitud corporal ante la cámara, puesto que la expresión facial no es reconocible, refuerza el haber alcanzado alguna proeza. El juego de la perspectiva de él y los cerros valida la intención de la foto por mostrar la superación del hombre ante una naturaleza agreste e imponente. El mensaje podría interpretarse de la siguiente forma: el hombre ha conquistado la naturaleza al construir sobre ella, sustrayéndola de su condición original. Aquí se reproduce la intención de registrar un logro del hombre sobre la naturaleza, solamente que en esta oportunidad es la expansión de la civilización, la llegada del progreso.

Si el motor que dio origen a la expedición en Perú fue el desarrollo e impulso de una industria ferroviaria, para la primera mitad del siglo XX, la actividad extractiva era la heredera incuestionable de este ímpetu. Entre todas las ramas del sector, la minería había ganado importancia. En manos de capital extranjero y operando con todas las características de un enclave, la Cerro de Pasco ya estaba constituida entre las productoras más importantes del país, incluso una década y media antes de que Rodríguez echara raíces en uno de sus campamentos. Pero, lo importante aquí es el impulso de las representaciones del entorno natural anudado con la exploración científica y la intervención sobre el territorio. No es suficiente con estudiarlo, como en la fotografía anterior de Chambi, sino que pasa a convertirse en un elemento fundamental la intervención sobre el entorno natural, corresponde dominarlo y transformarlo. Estas son las condiciones para el género del paisaje en la Sierra centro.

De un modo equivalente a «las fotografías de los ferrocarriles, las imágenes de la minería construyen argumentos similares acerca de las dificultades impuestas por la naturaleza sobre los esfuerzos de modernización» (Majluf 2013, 9). No obstante, en la fotografía de Rodríguez, la tecnología fue remplazada por el hecho del campamento minero sobre el territorio. La presencia de la persona, en comparación con la

inmensidad del fondo de la imagen, funciona como indicativo de la escala del proyecto. En la foto, la ausencia de tecnología moderna para vencer los obstáculos y transformar el entorno natural en parte de la sociedad civilizada es suplida por el adulto, quien se convierte en el vínculo entre esa promesa de modernidad y el lugar reconfigurado; de ahí que los niños a su alrededor lo revisten de una particularidad en comparación con el resto de los presentes en el campamento minero.

Fotografía 7. *Campamento minero*. Sebastián Rodríguez (1930-1940)



Fuente: PUCP - Sistema de bibliotecas

La presencia del varón pisando una de las pocas rocas de gran dimensión en el llano del suelo, y que, de cierta forma, recuerda a las partes altas de los cerros del fondo en donde descansan lagunas de rocas de gran volumen, imponiéndose en lo más alto. El hombre consigue distinguirse como la negación de lo que representa el resto de las personas que aparecen sentadas alrededor de las casas, algunas de ellas también mirando en dirección a la cámara. Mientras que ellos son los *mineros-campesinos* que habitaban en el lugar, él es el emblema de la compañía extranjera, logrando transmitir con su pose el logro de la modernidad sobre la naturaleza externa al sujeto.

En la constitución del símbolo, el modo *in praesentia* conjunto explica la connotación de la foto: la montaña y el hombre son elementos

diferenciados, pero su distribución en la toma tiene la intención de entretejerlos. La ausencia de alguno de ellos dificultaría la composición. Por tanto, el paisaje fotográfico sirve de contexto y fondo para los distintos logros de la civilización, como sostiene Majluf (2013). A pesar de que no funcione como una categoría en sí misma, careciendo de profundidad, sí funciona como un escenario, es decir, un lugar, por examinar y asimilar. El paisaje —se puede inferir— se constituye a través de su negatividad, sobre la base de una orientación funcional de la imagen de la Sierra como no-civilizada, premoderna, por penetrar y por dominar.

Sin embargo, la realidad va más allá. Estamos frente a una documentación del sometimiento de la naturaleza como devenir de la modernidad occidental. Envueltos en un discurso de principios del siglo XX sobre la Sierra como residual dentro de la imagen, debido a que primaba la idea de su existencia y presencia desde el interés de la apropiación y la extracción de riqueza, nunca para apreciar, como era el caso del viajero y el paisaje en Occidente. A ello se integra la aprehensión del entorno natural por la mediación de la ciencia y la tecnología desde un enfoque pragmático. Los Andes aparecen como imágenes parciales y fragmentadas, porque subyace en ellas la forma como opera una ciencia que, influenciada aun por el naturalismo, tiende a fragmentar para describir y clasificar, reduciendo el campo de lo visible, o mejor dicho, como sugiere Pratt (2011 [1992]), redefiniendo un campo de visión nuevo que depende no del ojo de quien transita y aprecia el paisaje, sino del supuesto ojo neutral y distante de quien ordena, al mismo tiempo que interviene sin reconocerlo, el mundo.

Lo analizado hasta aquí con la fotografía no es una característica exclusiva. En nuestro país, ocurrió igual con la literatura y la pintura. La elusión del paisaje de la Sierra dependió de su consumo por parte de la élite y los sectores medios, quienes ostentaban recursos para ello. Desde el siglo XIX, los imaginarios e ideales de este grupo estuvieron sostenidos en otros territorios. La élite vivió de manera física en Perú pero subjetivamente estaban atados a la experiencia Europa o Norteamérica. Esto puede constatarse al revisar la prensa. En la mayoría de casos, en la capital, los defensores de los ideales más progresistas —liberales para ese momento— tendían a reproducir las tendencias de ultramar como signos del avance y madurez necesaria de los pueblos. Así pues, su vida

cotidiana transcurría en un lugar, en tanto que sus sentimientos y aspiraciones miraban en dirección al océano, a espaldas del resto del país como alguna vez lo hizo notar Humboldt. Entrando al siglo XX, los fondos de las fotografías perdieron su ambigüedad y extrañeza, menos en las provincias, donde su uso se prolongó por más tiempo. Los grupos acomodados de las provincias, en pasiva actitud de imitación mantuvieron este consumo de un territorio indefinible.

Las representaciones visuales del entorno son sustanciales para un imaginario compartido como nación dentro de los procesos de formación del Estado en la tradición occidental. En el país, por el contrario, el escaso interés por esta tarea nos dice mucho sobre su repercusión en los usos de la fotografía. A su vez, devela el alcance de los planteamientos de las élites locales como secuela de la Guerra del Pacífico. La coincidencia de los intereses de la ciencia y el comercio respondieron al momento de acumulación del capital en relación subordinante con los grupos de poder locales. Esto generó una conciencia sobre el territorio que, en sus bases, es urbana, culturalmente occidental, masculina, racionalista, extractiva y dadora.

LAS VISTAS URBANAS

Sería totalmente prejuicioso interpretar que la imagen del lugar de la Sierra se restringe a lo rural. Orlove (1993) indica que no siempre se relacionó a la población indígena como constitutiva de la Sierra, negando en varios casos sus orígenes costeños⁶⁴. Algo semejante sucedió con la cuestión urbana en torno a la Sierra. A inicios de la República, la actividad económica se concentró cada vez más en Lima, bajo la dirección de los grupos criollos. Esta distribución geográfica consolidó el poder político, económico y cultural en la Costa en detrimento de la configuración de otros espacios. Con el avance del tiempo, en el siglo XX, la persistencia de los latifundios y la economías de enclave con capital extranjero en la Sierra y la Selva alimentó la idea de la ausencia de emplazamientos urbanos más allá de la Costa. Un imaginario que asocia la urbe y La Costa como equivalentes terminó predominando en la sociedad. No obstante, durante la Colonia, importantes centros

64 Por su parte, las poblaciones de la Selva serían los aborígenes.

urbanos se desarrollaron en la Sierra. El corazón de la actividad administrativa y productiva radicaba allí, irradiando a su alrededor fundos de pequeña propiedad, mientras que en las zonas más alejadas predominaban las de carácter feudal. La independencia fue el hito de su progresiva defunción; así, comenzó un desplazamiento hacia la capital, junto con el empobrecimiento de otras ciudades importantes; ya en la década de 1940, la tendencia era irreversible. La distribución exageradamente desproporcional entre Lima y otras ciudades importantes solo ha aumentado desde entonces. Chambi y Rodríguez pertenecieron a un momento en el cual las ciudades de la Sierra eran muy dinámicas e importantes. Por eso, las vistas urbanas, entendidas como un tipo de documentación fotográfica sobre una ciudad, pueden decirnos algo de interés para este capítulo. En esta oportunidad, partiendo de la interdependencia constitutiva⁶⁵ entre lo urbano y lo rural, se pone a prueba otro modo de acercamiento a la cuestión de la imagen del lugar.

Yauli (fotografía 8), de Rodríguez, como dejaría entender el título, registra un pequeño lugar de la provincia. Hacia el margen izquierdo vertical de la foto aparece parcialmente una montaña; asimismo, entre su ladera y su pie, encontramos como arropadas por el cerro, algunas diminutas y desperdigadas construcciones con techos de tejas, probablemente casas, y un pequeño espacio abierto que parece ser una plaza o zona céntrica con una vía ancha que sale hacia la trocha carrozable. A la derecha, en la parte inferior, hay una gran zona descampada, con una cancha de fútbol delineada sobre la superficie; y más montañas en la parte superior, incluyendo unos cuantos nevados en el horizonte. Este amplio terreno produce la sensación de que las construcciones del lado opuesto fueron instaladas en un lugar aparentemente desolado. El *studium*, en consecuencia, es una vista panorámica de algún pequeño emplazamiento urbano. Quizá es un registro parcial de Morococha, bordeando el fin de la ciudad, porque era uno de los pocos campamentos mineros de la provincia en propiedad de la Cerro de Pasco Copper Co.

A pesar de la ubicación algo próxima del fotógrafo, la elevación topográfica ocupa una proporción considerable de la mitad izquierda.

65 Respecto a la tendencia de hacer a un lado la división urbana-rural, sustituyéndolas por marcos analíticos más complejos, que parten de sus interconexiones, ya se ha escrito mucho. Entre la literatura de referencia, véase Williams (2001).

Deja la sensación de su imponente, ya que se extiende, incluso, en parte del otro lado de la imagen; asimismo, divide en dos la conglomeración de inmuebles. Por último, es más grande que los nevados ubicados al fondo y hacia el margen derecho. La panorámica de la ciudad queda reducida y absorbida por la naturaleza que representa esa montaña. De ahí que la consideremos el *punctum*.

Fotografía 8. *Yauli*. Sebastián Rodríguez (c. 1940)



En cuanto al ícono, la fotografía tiene una distribución muy marcada. Si segmentamos horizontalmente la foto en dos, las montañas ocupan casi la totalidad de la sección superior; y en la sección inferior, encontramos una zona de Morococha como una extensión de la montaña, al costado de un espacio amplio, casi desierto. A diferencia del análisis de la sección anterior, aquí el paisaje sirve menos como fondo y más con un indicador. Las montañas son funcionales a una estrategia de situar lo urbano. Según Orlove (1993), en la década de 1850, pero con mayor intensidad después de la Guerra del Pacífico, se instaló una nueva orientación en la geografía. Para distinguirla del período colonial, él utiliza la categoría de geografía republicana enfatizando en una nueva dirección adoptada por la disciplina desde la medición según criterios de latitud, longitud y elevación, con el apoyo de un equipamiento que garantice mayor precisión.⁶⁶ El nuevo ordenamiento del territorio resultó funcional a la administración estatal y su proyecto por ampliar las oportunidades económicas en el interior del país, entre ellas la industria ferroviaria.

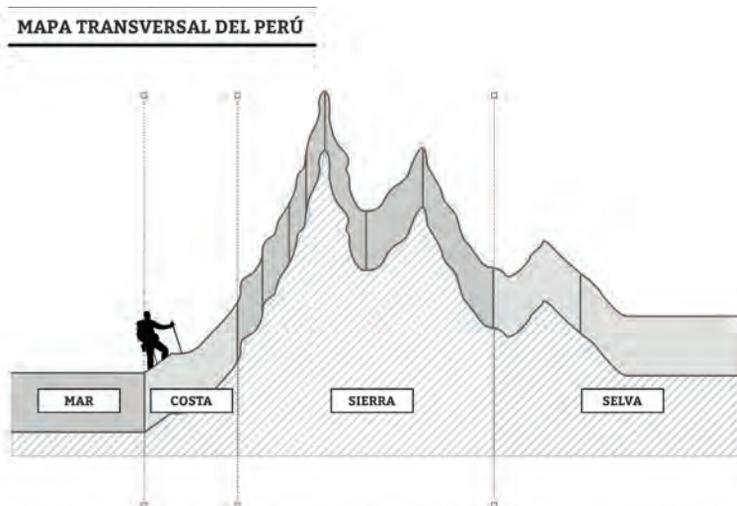
Una de sus principales consecuencias fue la atención que adquirieron las elevaciones, en particular, las montañas. La reconfiguración del territorio peruano, necesaria para la consolidación de la nación, visibilizó la cordillera andina e instauró otra interpretación política del país a través de tres regiones naturales. El océano Pacífico como límite al Oeste, la frontera con Brasil como su límite en el Este; en el interior, dos líneas imaginarias paralelas de norte a sur siguiendo el trazo de la elevación territorial que contienen a los Andes y dividen Perú en tres segmentos: la Selva al Este, la Sierra al medio y la Costa al Oeste. La nueva presencia física de las montañas fue tan importante que abrió un debate en esta nueva lectura del territorio respecto al punto de elevación que da forma a la Sierra: 2000; 2500; 4000 msnm fueron algunos de los hitos que se barajaron. Más allá de este detalle, la nueva orientación se intensificó y difundió gracias a las representaciones visuales que tradujeron los datos de la medición geográfica: los mapas y las imágenes visuales en donde los cerros adquieren mayor preponderancia. Las vistas de corte horizontal del país fueron las más idóneas para enfatizar

66 En la Colonia, para la medición, se aplicaban entrevistas y los criterios básicos eran la distancia, junto con el tiempo.

la solidez de los Andes. De ese modo, cobró importancia una visualización transversal de la división tripartita elaborada originalmente por Humboldt, en la década de 1790, pero que no recibió mucha atención en su momento. Y terminó reelaborada por otros, entre ellos el destacado naturalista Antonio Raimondi (1824-1890) en la década de 1870 (imagen 3).

La ilustración se convirtió en un soporte visual para libros de educación básica, junto con los mapas de Perú que incluyeron las tres regiones, demostrando su importancia en la construcción de esta aprehensión del territorio. La organización de la foto y la perspectiva responden a este discurso geográfico preponderante durante principios del siglo XX. La exposición de Rodríguez a estos recursos visuales, así como a las nuevas interpretaciones del territorio, ayudaron a la representación de Morococha como una ciudad a 4500 msnm, registrándola en la Sierra desde su referente básico: las cordilleras andinas.

Imagen 3. Vista transversal del mapa de Perú



Elaborado por Alexander Humboldt en 1799; modificado por Antonio Raimondi un siglo después, entre 1874 y 1879; finalmente, Pulgar Vidal lo utilizó incorporando las 8 regiones del país en 1972.

Fuente: Orlove (1993). Elaboración propia.

En el nivel del símbolo, la resignificación semántica de la foto transcurre a través del modo *in praesentia* conjunto. El fotógrafo superpuso

dos tipos de significantes entablando su coexistencia. De una parte, las características geografías de las montañas. Tenemos los nevados en el fondo indicándonos que es un lugar muy elevado. A su vez, el cerro de la margen izquierda que se extiende en lo horizontal y vertical sobre la imagen, dando a entender la inconmensurabilidad de las cordilleras. Su efecto es tan fuerte que absorbió el símbolo de la modernidad, es decir, la ciudad, consiguiendo el efecto contrario a la anterior foto de Rodríguez. De otra parte, la soledad del lugar por medio de los terrenos baldíos. La representación visual no fue solo geográfica, sino que aludió también a una construcción racial sobre los sujetos y su lugar. Aquí nos referimos a una idea sobre la Sierra como un espacio aislado, triste y melancólico que se sustenta en la caracterización de su personaje emblema: el indígena. En el análisis de la siguiente fotografía de Chambi, explicaremos este punto.

En *Quietud* (fotografía 9), el fotógrafo puneño nos regala una documentación de la ciudad de Cusco. El fotógrafo se ubica en la intersección de dos calles pavimentadas con adoquines, y elige una de las cuatro direcciones para su captura con el lente de la cámara. Sin embargo, la ruta no queda centrada; por el contrario, tiende hacia el lado izquierdo, resaltando la construcción y el negocio de la esquina con un letrero: Botica Italiana. Al final de las casas con distintos tipos y tamaños de balcones, esquivando a las personas⁶⁷ que caminan por la vereda y la pista, aparece el Arco de Santa Clara.⁶⁸ Un monumento republicano, construido en 1835, que conecta la calle fotografiada con la plaza del Colegio de Ciencias, a cuatro cuadras de la plaza de armas de la ciudad. Esto es importante, porque Chambi no elige un sitio aleatorio, sino una vista desde una zona céntrica y transitada. La pista de adoquines funciona como *punctum*, porque brinda profundidad, invitando al observador a ingresar en la ciudad, a husmear en las casas, a seguir a los y las transeúntes, a detenerse ante el monumento al final del recorrido.

67 Entre las personas que aparecen en la foto, se identifica a un grupo de señores con sombreros del lado derecho, junto a un perro, mirando a la cámara, y detrás de ellos grupos de hombres y mujeres; finalmente, delante de los tres hombres mencionados, una pareja del Cuerpo de Seguridad platicando inadvertidos.

68 Uno de los pocos símbolos sobrevivientes de la Confederación Peruano-Boliviana, levantado por el Mariscal Santa Cruz para conmemorar la unión de Perú y Bolivia.

Uno puede inferir que es una calle importante, por su ubicación y la cantidad de gente que la recorre; a su vez, la presencia de la línea ferroviaria que se extiende desde el Arco hasta bifurcarse en la intersección donde se ubica la cámara, intenta actualizar el referente republicano del siglo XIX. El índice finaliza con la identificación del *studium*: una vista parcial e interna del casco urbano de la ciudad.

Al ingresar en el análisis del ícono, lo más intuitivo es el reconocimiento de la imagen. La vista urbana corresponde con la calle Márquez. Durante la primera mitad del siglo XX, según se registra en las memorias de Valcárcel (1981), en ese lugar residieron algunas de las familias más importantes de la ciudad, como los Luchi Lomellini,⁶⁹ de los principales comerciantes e industriales de Cusco. Algunas de las más reconocidas empresas textiles de Cusco o filiales de Arequipa instalaron sus oficinas y tiendas en la misma calle. No menos importante, acogió a una parte del movimiento cultural sureño: la casa y estudio Luis E. Valcárcel (1891-1987) y el estudio-galería fotográfico de Martín Chambi dieron la talla junto con otros lugares emblemáticos. Sin embargo, llama la atención que con toda esta dinámica urbana coexistan dos elementos opuestos en el fondo de la imagen. Por un lado, el Arco de Santa Clara que remite al período republicano; y, por otro lado, un cerro que, como vimos con anterioridad, tiene una relación directa en el imaginario social como emblema de la Sierra. La revisión de otras fotografías urbanas del puneño tiende a incorporar este tipo de contrastes en su composición. En ocasiones, recupera la mezcla de una arquitectura prehispánica con la arquitectura colonial, como en la foto del Coricancha (fotografía 5). En buena medida, en el archivo Chambi queda su testimonio sobre la ciudad que lo cobijó.

La imagen tiene una historia que la inscribe en otro contraste de mayor envergadura: la relación entre la producción de una imagen y la circulación de la misma. El fotoperiodismo fue una alternativa de ingresos adicionales para muchos estudios, así como un medio para extender su consumo ante la ausencia de otras instituciones formales vinculadas a su práctica.

69 La familia estuvo involucrada en el negocio textil y en la Sociedad Eléctrica del Cusco Limitada entre otros negocios.

Fotografía 9. *Quietud.* Martín Chambi (1923)



Fuente: Archivo fotográfico Martín Chambi. Cusco, Perú. www.martinchambi.org

El registro de la calle Márquez pertenece a este grupo de imágenes. Apareció en el semanario *Variedades* (1 de enero de 1924), junto con otras cuatro fotos de Chambi, como soporte visual al artículo de Carlos Ríos Pagaza con título «La ciudad milenaria (impresiones de viaje)» (imagen 4).

En la nota periodística, el Cusco urbano adquiere una lista de adjetivos como milenaria, inmóvil, monumental, soñolienta y bostezante. En coherencia con lo anterior, el autor describió una ciudad dividida entre los vestigios que legitiman a una cultura milenaria, pero acabada, fragmento del pasado, y una población actual incapaz de alcanzar logros semejantes. En esa línea expositiva, utiliza como estrategia retórica una comparación entre los Andes y la Costa, que concluye con la calificación de Cusco como ciudad abuela y perteneciente a un mundo distante, debido a su ubicación en las alturas. En las palabras del autor:

El mar une y las montañas separan. [...] Ningún nexo que pregone similitudes con la gente que prospera en la Costa, junto al mar. [...] Ni un apresuramiento. Sin estrépito, calladamente discurren las gentes por estas callejas de muros de piedras, mal engujadas, desiguales, en declive y perennemente tristes, tan tristes que hasta el sol apenas logra dorarlas con sus rayos, sin nunca sucintar un abejo, un hervor en esos pequeños mundos que se agitan en el polvo. (Ríos Pagaza 1924, 4)

El texto es tan categórico en la diferencia entre la Costa y la Sierra que termina extrapolando las características a sus habitantes. Adicionalmente, la organización del espacio geográfico de los Andes terminó filtrándose en todas las fotografías de la nota periodística. El autor borra la estratificación social sobre el trazo urbano expuesto con anterioridad para homogenizar la ciudad. Por ejemplo, titula la imagen elegida de forma singular: *Quietud*. Luego, al pie de la misma, indica lo siguiente: «Calladamente discurren las gentes por la vía mal enguijada y declive. Ni un estremecimiento ni el golpeteo de una inquietud. Somnolencia» (Ríos Pagaza 1924, 5).

No obstante, sabemos por el testimonio recogido que todas las descripciones son erradas y opuestas a la realidad. El lugar de la imagen es una calle muy dinámica en Cusco. Además de su importancia comercial y social, fue cuna del pensamiento más actual del sur peruano. Muchas de las personas que coincidían entre sus casas, locales y calles tuvieron un reconocimiento en su tiempo. Otro gran desatino fue etiquetar una ausencia de prosperidad de la gente; Ríos Pagaza fue corresponsal por años en la ciudad de Cusco y conocía muy bien el bienestar de los residentes de la calle. En síntesis, no existió ninguna quietud ni somnolencia, como sugiere la publicación de *Varietades*.

¿Cómo explicar la descontextualización de la fotografía? Para ellos importa retomar la conexión entre raza y geografía que mencionamos en el análisis de la imagen de Rodríguez. Nuevamente, Orlove (1993) sugiere que el interés por la documentación de los picos más elevados, es decir, las cordilleras conformadas por montañas, influyó en el imaginario de los Andes como el factor de la división tripartita y el principal obstáculo para la integración nacional. En tal sentido, la lectura visual del territorio según cortes transversales adoptó el sentido oeste-este, el cual parte de la Costa hacia la Selva. Un recorrido de izquierda a derecha, en coincidencia con la mirada entrenada por la lectura. De utilidad a esta direccionalidad fue la apropiación de la gráfica de Raimondi que colocó a un «excursionista, presentado como un hombre europeo solitario, en la Costa, y luego sigue su ascenso y descenso cuando cruza las dos principales cordilleras de los Andes» (Orlove 1993, 320). En consecuencia, adquiere predominancia un discurso en torno a la Sierra entendida a manera de obstáculo para el progreso y la construcción de un proyecto nacional.

Imagen 4: Artículo «La ciudad milenaria», de Ríos Pagaza y publicado en el semanario limeño Variedades



Fuente:Variedades (1 de enero de 1924)

Cuando Ríos Pagaza dice que las «montañas separan», subyace una lectura del territorio en la cual la civilización debería extenderse hacia los Andes hasta alcanzar a la Selva; sin embargo, el hecho que las montañas sean un obstáculo instauro el sentido común dentro del texto: «[N]ingún nexo que pregone similitudes con la gente que prospera en la Costa, junto al mar» (1924, 4).

La influencia de la geografía, en tanto ciencia moderna, no se limitó a la comprensión y administración del territorio. Subyace a este proyecto una lectura de corte racial. La presentación de los indios dentro de un discurso geográfico se apoyó en la teoría de la determinación del ambiente.⁷⁰ Desde entonces, el habitante indefectible de la Sierra fue el indígena, quien absorbía todas las cualidades del medio. La ausencia de árboles remitió a la tristeza, y la vista abierta estuvo relacionada con lo solitario. Las dos fotografías de Rodríguez analizadas en este capítulo son ejemplos del uso de estos criterios en la composición de la foto. La roca representaba la tenacidad y fortaleza, así como el silencio e inmovilidad, por más contradictorio que pareciera en un primer instante. Los indios a principios del siglo XX, afirma Orlove (1993), eran esbozados con las tonalidades metálicas del bronce y el cobre, aludiendo a los minerales que extraían de las minas. Por su parte, intentos de otras percepciones, como la vista urbana de Chambi, terminaron inmersos en estos imaginarios al ingresar en las pocas alternativas disponibles para su circulación. De ahí que Ríos Pagaza plasme muchas de estas formas en su comentario. Habla de la inmovilidad y tenacidad a través de la ausencia de apresuramiento y hervor. Después, utiliza la roca como símbolo para acusar de silenciosa a la ciudad y a su gente; sin olvidar la característica tristeza que en otros paisajes es la ausencia de árboles. El adverbio del pie de imagen —calladamente— conecta con lo solitario y refuerza el imaginario de lo silencioso de Cusco. Obviamente, todo esto redundaba en el objetivo principal de contener al indio y la Sierra como los principales obstáculos para el progreso, algo que el colaborador para la revista *Varietades* desliza constantemente.

En el nivel del símbolo identificamos una estrategia de resignificación semántica de la imagen, por medio del modo *in absentia* disyunto,

70 En breve, plantea que las personas son formadas de acuerdo con las características específicas del medio ambiente donde nacen, viven e interactúan.

en el cual «el mecanismo de detección ya no está basado en la redundancia, sino en la inadmisiblemente banalidad del mensaje, banalidad que nos esforzamos en negar, cargándola de significaciones proyectadas» (Grupo μ 2002, 120). En el caso de esta última foto, hay un mecanismo pragmático que interviene en la proyección de un mensaje externo: el contenido del artículo, junto con el título de la foto y la nota a pie de la misma. Los imaginarios hegemónicos terminan proyectados, a pesar de no estar considerados originalmente. La pregunta por el contraste de la composición pierde importancia, porque es ocultada por los sentidos comunes sobre la Sierra.

El juego de fotografías analizado al inicio evidencia que más allá de la ausencia de un paisaje como género, la composición no exige de una idea y valoración social sobre la Sierra. De hecho, el conocimiento del entorno natural fue una preocupación muy temprana, desde la Colonia, y anterior a la pregunta por el indio. Los naturalistas «habían descrito plantas, animales, minerales, ríos, cumbres, como la manera correcta de descubrir el Nuevo Mundo» (Burga 2014, 308). Unanue y Raimondi son dos ejemplos de la relación entre la ciencia, el ser humano y el descubrimiento de las realidades naturales y sociales propias, incluyendo el territorio. Ocurre que en la República, durante las primeras décadas del siglo XX, el positivismo⁷¹ caló en las corrientes científicas modernas. No solo predominó la secularización del conocimiento, sino que también se intensificó el abandono de orientaciones morales con hipótesis metafísicas en donde todo dependía de un orden superior. La nueva corriente estimuló la explicación teórica objetiva para comprender los fenómenos, junto con la promoción de una finalidad práctica, la cual se tradujo en la injerencia sobre la nación. La reducción de la imagen del lugar a un simple fondo, resultó del proyecto moderno, desde su promesa de progreso, que revistió a los proyectos científicos, como fue el caso de *Autorretrato en Machu Picchu*, así como a los proyectos para su aplicación, visto en la fotografía *Campamento minero*, de Rodríguez.

Pero los positivistas valoraron las ciencias exactas y reprodujeron la dicotomía civilización-barbarie para construir referentes de lo que deseaban ser, lo civilizado, y lo que deseaba dejar atrás, lo bárbaro. El

71 Para un estudio sobre la orientación positivista del pensamiento peruano desde fines del siglo XIX, véase Salazar Bondy (2013 [1965], sección I).

determinismo ambiental confluyó dentro de las corrientes más próximas al evolucionismo social influyendo en las lecturas de los territorios que en principio debían interpretarse por su diferencia con el entorno natural como es el caso de las vistas urbanas aquí analizadas. Así, en el otro lado de la moneda de la naturaleza, que sería la construcción de las ciudades, la imagen del lugar terminó absorbida y encasillada en los discursos de la ciencia moderna y en la estructura del canon sobre el entorno natural.

CAPÍTULO CUATRO

JUNTOS PERO NO REVUELTOS. LO SERRANO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX A TRAVÉS DEL LUGAR DE LA IMAGEN

En este capítulo, el tratamiento de la imagen fotográfica de los sujetos que habitan en la Sierra parte de la selección de tres tipos de imágenes frecuentes en el archivo de Martín Chambi y de Sebastián Rodríguez. Para el análisis, cada tipo contiene la misma cantidad de pares de fotografías facilitando tanto el diálogo como el análisis de forma independiente o en conjunto sin perder coherencia interna. La idea es que las tipologías faciliten la exploración de las múltiples aristas de la representación sobre un sujeto constitutivo del hábitat denominado como Sierra.

FOTOS GRUPALES

Este juego de fotografías podría clasificarse como registros grupales en un espacio abierto, creando una distancia con las tomas dentro del estudio. En lo que sigue, se considera a esta tipología como un medio para estudiar desde la composición de la imagen las formas como se organizan las sociedades regionales que, vistas genéricamente como serranas desde la capital, ocultan muchas veces lo que las distinguen entre ellas: parámetros jerárquicos y estratificados que operan entre las personas fotografiadas, no todas las cuales eran reconocidos como iguales.

Rodríguez (fotografía 10) registra a un conjunto de personas probablemente en las afueras de Morococha; la ausencia de infraestructura inmobiliaria o minera, junto con lo árido del entorno, dan a pensar en esto. No obstante, los postes de luz en el fondo indican que no se encuentran muy alejados del pueblo. Partamos por el análisis del índice. El uso de vehículos en estas fotos facilita la identificación de los personajes. Por lo general, los camiones son un elemento constante cuando hay un contratista entre los retratados, porque era el medio para transportar a los futuros trabajadores de la mina. Por el contrario, la presencia de automóviles estuvo asociada con paseos recreativos de familias o entre amistades. Por tanto, el *studium* es un retrato grupal de trabajadores. A su vez, el tamaño y volumen del vehículo motorizado en la imagen contrasta con el resto de elementos. Su dimensión es semejante a la de los cerros de la parte posterior, reforzada por los postes del tendido eléctrico tan cercanos a la parte superior del camión; finalmente, su disposición diagonal brinda una profundidad que anula la relación de las personas con el fondo. Por todo esto, el automotor cumple con los requisitos para atraer la atención de la mirada, siendo elegido como el *punctum*. Su disposición central y casi cortante, por sus dimensiones, no es casual: sirve para distribuir a las personas. Pero antes de abordar la composición, ingresaremos a la cuestión del ícono desde la vestimenta.

En el caso de los hombres, los dos que posan al medio,⁷² uno apoyado sobre el camión y el otro de cuclillas delante de la máquina, contrastan con el resto del grupo de varones colocados a uno de sus costados. Este par llevan vestimenta formal, acompañada de una corbata y un chaleco. John Berger (2004) afirma que el traje acentúa la clase social, forma la identidad física del sujeto y lo reviste de autoridad. Su origen data de finales del siglo XIX, siendo «el primer vestido de la clase alta que idealizaría puramente el poder *sedentario*. [...] Esencialmente, el traje fue hecho para la gestualidad que acompaña a la charla y al pensamiento abstracto» (Berger 2004, 51). En rigor con este argumento, sus trajes evidencian que ellos no trabajan en la mina ni en actividades de requerimientos físicos. No obstante, el resto de hombres cuentan con indumentaria

72 Hablando con precisión, quien está en el centro es el niño, los dos hombres están delante de todos (con relación al fotógrafo) y cerca al centro un poco a la izquierda. Pero, la profundidad del camión confunde este detalle.

inadecuada para la zona y el trabajo que realizan. En una investigación de Flores Galindo (1993a) sobre las minas de la Sierra centro encontramos algunas pistas para comprender esto. En primer lugar, las precarias condiciones del trabajo minero y las pocas regulaciones laborales de la época no contemplaban el uso generalizado de uniformes ni su entrega a todos los trabajadores. Asimismo, era inusual el reparto y uso de cascos de seguridad a todos los obreros. En segundo lugar, la empresa tejió una variedad de recursos para incorporar a los campesinos en la actividad extractiva, entre ellas el enganche. De esa forma, modificó el consumo pero impactó negativamente en su calidad de vida, tal cual se aprecia en la vestimenta del resto de hombres en la foto.

Por otro lado, este detalle en sus vestimentas complementa el trazar de los hombres campesinos en obreros mineros. Si revisamos la imagen por segunda vez, vemos que ninguno viste como minero ni con trajes tradicionales,⁷³ ya que son parte de un proceso de mestizaje. De la Cadena (2006) ha trazado la genealogía del término por medio de la hibridez cultural y biológica del principio racial. Sostiene que, en el sentido común, confluyeron en la raza dos ámbitos semánticos distintos. Por una parte, uno de raíz colonial y orientación moral que se refiere a la calidad de la persona. Por otra parte, uno de origen moderno y guiado por la razón ilustrada que puso el acento en la diferencia biológica expresada por el color de piel. Por eso, en Perú, entre otros países de la región, subyace al mestizaje un régimen de disciplinamiento orientado no a la modificación de la pigmentación de los cuerpos, sino al mejoramiento de las personas, a su calidad como individuo. Durante la República, la recodificación de la raza como cuestión cultural, debido a la coexistencia de ambos criterios, impulsó desde el liberalismo una política educativa para crear una cultura nacional borrando la marca racial de sus pobladores no-blancos, con énfasis sobre el indio. A pesar de que la mezcla no garantiza la emergencia de una raza blanca pura, a través de la educación podía mejorarse la calidad de la persona en discusión. La formación básica en escritura y lectura era requisito para abandonar el lastre de la inferioridad. Algo similar ocurrió con el trabajo; Larson (2007) ha identificado, en Bolivia, algunas posturas que

73 Para la época, tanto en Europa como en América, el traje ya había ingresado dentro del *armario cotidiano* del campesinado. Véase Berger (2013).

circunscribieron el mestizaje a posibilidades educativas para convertir al indio en productor agrícola, como la mejor vía para una mejora racial. Aquí proponemos que el tránsito a obreros también operó en un sentido análogo; pero rescatando que el trabajo asalariado podía disciplinar los cuerpos, como nos recuerda Crary (2008, 171):

En el trabajo artesanal antiguo un trabajador, explicaba Marx, se sirve de sus herramientas, es decir, las herramientas tenían una relación metafórica con los poderes innatos del sujeto humano. En la fábrica, sostenía Marx, la máquina se sirve del hombre, sujetándolo a una relación de contigüidad, de una parte a otras partes, y de intercambiabilidad. Marx es bastante explícito respecto al nuevo estatuto metonímico del sujeto humano.

El acceso al mundo obrero, al igual que la educación, resultaron en caminos para mejorar al indio. Los proyectos por extender las vías férreas, como se explicó en el capítulo anterior, también estuvieron vinculados a esta necesidad de extender la mano de obra libre para incorporarla a las actividades económicas del capital extranjero. No obstante, todo esto fue insuficiente. Si la diferencia con lo no-indígena fue cultural y hasta física,⁷⁴ nunca cambió en lo político. No significó una mejora sustantiva para ellos, como lo demuestra la vestimenta y sus precarias condiciones laborales. El hecho que la cuestión racial sea opacada por la clase, no cambió la exclusión de esta población dentro del Estado-nación, debido a la persistencia del evolucionismo social en la ciencia. La vigencia soslayada de la raza fue instrumental para que los Estados consolidaran culturas nacionales, en sintonía con la eliminación de las culturas indígenas y de todo lo que las representara. Ser indio, mestizo o blanco continuaron siendo categorías raciales en referencia a grupos étnicos definidos por criterios sociales y culturales. Lo indio equivalía a campesino analfabeto quechuahablante; el alfabeto y bilingüe con antepasados indios y españoles era mestizo sin importar su

74 Berger (2013) ha dado cuenta, por medio de la fotografía de August Sander y Paul Strand, sobre cómo la fisonomía de los cuerpos cambia en relación con el trabajo en la tierra o con una máquina. Por otra parte, en periódicos de principios del siglo XX, como *Labor* y *La Crítica*, las crónicas y las noticias sobre las condiciones de los mineros exponen el impacto de las nuevas actividades en la salud de los trabajadores —por ejemplo, enfermedades respiratorias—, lo cual implica una modificación física sobre sus cuerpos.

condición rural o urbana; lo urbano alfabeto de origen europeo correspondía sin excepción a lo blanco. Por eso, la clase opacó el factor racial al entretrejerse con este, mas nunca lo eliminó.

Fotografía 10. *Adrián Ricarde, contratista, y sus obreros.*
Sebastián Rodríguez (c.1930-1940)



Fuente: PUCP - Sistema de bibliotecas

En cambio, las mujeres sí visten trajes campesinos o andinos, acentuando su origen indígena, debido a que la raza, el sexo y la clase confluyen con mayor visibilidad. La vestimenta tradicional de las mujeres induce a pensar en la ausencia de un proceso transitorio. Ellas son *chanqueras*,⁷⁵ es decir, la indígena en el trabajo más deplorable e insalubre en la mina: con las manos desnudas, rebuscan en los desperdicios o relaves el mineral sobrante. A pesar de ingresar en nuevas relaciones laborales, no pueden transitar al mestizaje. La vestimenta tradicional sirve en la imagen para fijarlas en una posición desfavorable y jerárquicamente inferior desde la raza y la clase. Pero hay un elemento adicional. En contraste con los hombres, las mujeres posan junto con algunos menores de edad, visibilizándose su rol de protectoras y encargadas de la vida privada. Mientras su trabajo asalariado no es reconocible a primera vista, el cuidado, la cara oculta del capitalismo, el trabajo no remunerado de las mujeres termina expuesto en la fotografía.

75 Se identifican como *chanqueras* siguiendo los textos de Antmann (1981 y 2008) y la entrevista realizada a Andrés Longhi en 2013.

Veamos ahora la distribución. En la parte central, un poco a la derecha, posa un hombre con seguridad y recostado en el camión, intentando transmitir su posesión. Ese individuo es Adrián Ricarde, un contratista de Morococha, quien sirve directamente a la empresa minera. Las chanqueras están a un extremo y con cierta distancia, pues, curiosamente, cumplen el trabajo más precario y peligroso dentro de la mina. El resto de hombres, los obreros, posan de forma relajada al extremo derecho, al costado del contratista y sin mantener distancia alguna. Otra característica de la disposición de los retratados aprovechando la posición diagonal del vehículo es la ubicación en la parte delantera de los hombres y acercándose a la parte posterior están alineadas las mujeres en posturas erguidas y los niños. Hasta aquí la organización de los retratados depende de criterios de clase, raza y género. En *Adrián Ricarde, contratista, y sus obreros*, el personaje principal de quien lleva el nombre la foto no ostenta el producto del trabajo minero, porque no posee el medio de producción; pero saca provecho de su función de intermediario. La máquina motorizada es el recurso para la inclusión y la exclusión, a través del acercamiento que permite la condición de género y clase de las personas en cada lado. En otros términos, la proximidad al camión expresa la subordinación del grupo. Los obreros, al transitar hacia el mestizaje, van más próximos al contratista. Pero las mujeres, que son indígenas, además de trabajadoras precarias, encuentran una distancia, la brecha dentro de la sociedad se coló en la foto. Hay un último elemento, el excedente, un niño solitario, expuesto a su suerte. Aparece casi en el margen, más atrás de la parte posterior del vehículo, como lo más relegado de la imagen. En ese sentido, lo etario no escapa a las relaciones presentadas como un elemento marginal.

Para aproximarnos a la dimensión simbólica de la fotografía de Rodríguez, nos detenemos en el mensaje que transmite al observador a través del contraste y la diferencia desde la posesión de la máquina, uno de los referentes de la modernidad a principios del siglo XX. En un lugar como Morococha, la modernidad pasa por la suscripción de los valores de Occidente y el intento por realizarlos en otro lugar, aunque sea incapaz de tal cosa, porque las condiciones son distintas. De ahí que el campamento minero se convierta en punto de llegada por medio de la recepción de cosas, personas, instituciones o ideas. Como afirma

Pratt (2011), es la modernidad sin invitación y por pedazos: el ferrocarril, la cámara, el automóvil, etc. Nos encontramos, entonces, frente a un modo *in praesentia disyunto*. La posesión/desposesión de la máquina se convierte en una entidad disyuntiva que organiza la composición reproduciendo y articulando relaciones de género, clase, raza, edad.

En el caso de Chambi (fotografía 11), elegimos una foto grupal en las afueras de la ciudad de Cusco. No hay nada que especifique la ubicación; no obstante, el registro deja en claro que estamos en una zona rural, debido a que el fondo muestra un valle, las tierras de cultivo y los tubérculos sobre los cuales se encuentra algunas personas agrupadas. El *studium* es la documentación de una cosecha. La intención no está en la faena agrícola, sino en un alto después de la cosecha. La toma cerrada otorga centralidad a las papas apiladas, formando montículos encima de los cuales posan quienes participaron de la actividad. Por tanto, el *punctum* son los tubérculos apilados, y encima de aquellos descansan sentados todos los personajes. Esto capta la percepción del observador, ya que crea una especie de subescenario que lo envuelve todo, anulando el horizonte detrás de ellos.

Lo avanzado permite abordar el ícono con mayor facilidad, al visibilizar los contrastes subsumidos por el *punctum*, es decir, esos pequeños detalles que parecen inocuos o casualidades. Si nos detenemos sobre la vestimenta, como en la fotografía previa, aparecen algunas diferencias que implican a los retratados. En el caso de los hombres, es factible separarlos en dos grupos. Hay un trío en la parte superior de las papas; distanciados de ellos, encontramos a una pareja de hombres en la parte inferior derecha. Los cinco están sentados. Por sus vestimentas, reconocemos al primer grupo como campesinos quechuahablantes, mientras que el segundo lo conforman la familia dueña de la cosecha y la tierra.⁷⁶

Aquí es clave comprender que esta identificación depende de una condición moral, educativa y cultural que De la Cadena (2004) define como la concepción de la decencia. Siendo el sur donde la franja andina se extiende y ocupa mayor espacio, la probabilidad de encontrar un antepasado indio era muy alta. Para evadir esta realidad en la élite cusqueña, las narraciones familiares mencionan con orgullo la nobleza de su antepasado Inca, pero «recurrían a enfatizar el componente

76 Información brindada por Teo Chambi, entrevistado el mes de octubre de 2014.

aristocrático de su origen, con el fin de restarle importancia al aspecto indígena de su ancestro» (De la Cadena 1994, 80).

En una sociedad donde la posición inicial de la persona dependería de una estructurada estratificación social, la decencia, asociada con lo blanco y ausente en el indio, era una alternativa para restringir el ascenso social del individuo sin dar un paso en falso al utilizar un discurso racial basado en características biológicas que podían perjudicarlo a uno. Entre las familias importantes que no eran en su composición, exclusivamente blancas, la decencia exigía una transformación étnica que eludía los rasgos físicos externos. El buen comportamiento, la ascendencia y vida urbana, la educación, la ocupación letrada o el reconocimiento en el campo cultural contribuían todas juntas o individualmente a la pérdida de la condición indígena ente los hombres, por lo menos dentro del entorno ciudadano en el cual interactuaban.

La decencia, en consecuencia, se sustentaba en una interpretación cultural de la raza para la cual las pautas descritas denotaban la civilización, en oposición a la barbarie asociada con las razas no blancas. En muchas ocasiones, lo importante era lo que se mostraba a la mirada externa, a la evaluación social;⁷⁷ en otras palabras, ser indio, mestizo o blanco era, a los ojos de los cusqueños, una cualidad correlacionada con un estatus social. La persona decente, entendiéndose alguien mestizo en una posición social acomodada, debía exhibir constantemente a la comunidad su implacable moral, su conocimiento o su elevada cultura; no bastaba con ser decente, había que parecerlo. Por eso, el segundo grupo viste con acentuada pulcritud, sin obviar las botas, puesto que son parte de las reglas de urbanidad predominantes.

De hecho, la organización espacial de la ciudad, emparentada con esta concepción de la decencia, utilizó una organización estratificada del emplazamiento de las profesiones «de acuerdo al nivel de limpieza física, las cual supuestamente reflejaba la moralidad de las personas. La evaluación de la limpieza de las actividades, le otorgaba a sus empleados una posición en la escala de decencia/indecencia» (De la Cadena 1994, 100). El grupo de la parte superior, mientras tanto, lleva ropa

77 Por ejemplo, De la Cadena (1994) retoma un relato del viajero Charles Wiener que describe cómo las mujeres se consideraban menos indias cuando abandonaban su vestimenta tradicional.

desgarrada, envejecida y calzan ojotas, acentuando su indigenidad. Son estos detalles los que diferencian al señor Ezequiel Arce y su familia del resto de los fotografiados.⁷⁸

Fotografía 11. *Ezequiel Arce y su cosecha de papas*. Martín Chambi (1935)



Fuente: Archivo fotográfico Martín Chambi. Cusco, Perú. www.martinchambi.org

¿Qué podemos decir de las mujeres? Situadas en la parte inferior, del centro hacia la izquierda, ocultan los pies dentro de sus vestidos, los cuales, como acabamos de ver, delatan su indigenidad. Nuevamente, una de ellas, la del extremo izquierdo, abraza a un niño, mostrando que está bajo su cuidado. Además, ocurre algo peculiar con la rigidez de sus posturas. En esta oportunidad deseo detenerme en ese detalle. Berger sostiene que en la plástica predomina una tendencia a que «los hombres actúan y las mujeres aparecen. [...] Esto determina no solo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres, sino, también, la relación de las mujeres consigo mismas» (Berger 2004, 55). Siguiendo con lo anterior,

78 La identificación de Ezequiel Arce y su pariente fue proporcionado por Teo Chambi, entrevistado en octubre de 2014, confirmando lo aquí expuesto. Por otro lado, De la Cadena (1994) identifica que el grupo más acomodado de la sociedad cusqueña era un puñado de 20 familias. Su composición incluía tres caracterizaciones distintas: primero, los extranjeros comerciantes casados con mujeres locales; segundo, hacendados que contaban con una residencia adicional en la ciudad; por último, comerciantes y prestamistas peruanos que no eran cusqueños. La familia Arce pertenecería al subgrupo de los terratenientes.

las posturas rígidas de las mujeres implican la intensión de ser contempladas, así como una cohibición interna, ausente en los hombres, quienes posan con soltura. Es probable que algo de esto se haya filtrado en la fotografía, ya que el aprendizaje de Chambi proviene de los cánones formales de la plástica. De ahí que se dispuso a sentar a la pareja femenina con las piernas inclinadas en una postura recta. Incluso, la mujer que sostiene al niño no deja de estar erguida. La inhibición aprehensible en sus poses habla de la relación de estas dos cusqueñas consigo mismas. Su presencia está para ser examinada por una persona externa, sin olvidar su autoexaminación. Ambas son conscientes de la contemplación de un tercero implícito, y, por lo general, masculino. No está de más recordar que todavía no existen fotografías profesionales ni *amateurs*. Finalmente, sobre las posturas de los hombres se puede decir que:

[D]epende de la promesa de poder que él encarna. Si la promesa es grande y creíble, su presencia es llamativa. Si es pequeña o increíble, el hombre encuentra que su presencia es insignificante. El poder prometido puede ser moral, físico, temperamental, económico, social, sexual [...] pero su objeto es siempre exterior al hombre. [...] Su presencia puede ser «fabricada», en el sentido de que se pretenda capaz de lo que no es. Pero la presentación se orienta siempre hacia un poder que ejerce sobre otros. (Berger 2004, 53)

A pesar de las posturas más sueltas en la mayoría de los personajes masculinos de la foto, ninguno sobresale, todos carecen de alguna presencia llamativa. Quizá, la respuesta se halla en la cuestión del poder. A diferencia de la cita de Berger, en el registro de la cosecha de papas propiedad de los Arce nadie ostenta el poder ni existe promesa de poder alguna, porque esta recae en el espectador o en el camarógrafo. Crary (2008) habla de la objetividad de la visión a partir del siglo XIX y su relación con el poder. En su argumento, el acto de ver teje una relación de dominación entre el observador y lo observable. Todos están dispuestos para ser consumidos por la vista contemplativa de un externo. Si la afirmación de Berger (2004) y Crary (2008) son acertadas, entonces los hombres también transitan por cierto proceso de feminización. Pero semejante argumento invita a examinar una vez más la fotografía.

Al inicio dijimos que la pila de papas organiza el espacio. Sin embargo, los miembros de la familia Arce (ubicados en la parte inferior derecha de la toma) rompen ligeramente con la composición. Están algo fuera del entorno elaborado para la toma. Uno de ellos parece distanciarse del

resto, dando la sensación de ubicarse lo más próximo al extremo derecho. El otro, a pesar de su proximidad al grupo, adquiere una postura relajada con una inclinación diagonal en la misma dirección que su compañero, rompiendo la armonía de la distribución de los personajes. Antes de sobresalir jerárquicamente entre el conjunto de los retratados, aparentan cuestionar o resistirse a la organización establecida. Así pues, los Arce destacan por la tensión a ser igualados dentro de la foto. Hay pasividad frente a la cámara y su operario, pero no en relación con sus trabajadores. El intento de Chambi por homologar las condiciones de todos los representados en la composición quedó trunco o incompleto, debido al dueño de la mano de obra y la cosecha. La feminización de la masculinidad de los indígenas campesinos no alcanza a los mestizos, es decir, del trío en la parte superior que adoptan la misma rigidez que las mujeres de la foto, con los hombros lo más alineados horizontalmente, con las manos sobre sus piernas y los dedos estirados y apuntando hacia adelante. Tal vez, eso explica por qué las mujeres están alineadas con los hombres de la parte superior del montículo, posando en su mayoría con rigidez.⁷⁹

En la imagen, la cuestión racial —su mestizaje— y de clase —su posesión de la cosecha y el trabajo— de la familia Arce beneficia sus posibilidades ante la cámara sin la necesidad de ostentar algún poder o elemento referencial de modernidad, civilidad o progreso. A pesar de la ausencia de alguno de estos referentes, ellos resisten a la homogenización, porque son mestizos y dueños de la cosecha. En su lugar, entre los restantes, el género atraviesa la indigenidad al punto de restringir la forma de ser documentados.

El paso a la dimensión simbólica de la foto de Chambi se apoya en los modos de la retórica icónica propuestos por el Grupo μ (2002). En esa ruta, en *Ezequiel Arce y su cosecha de papas* acontece una metonimia entre los montículos de tubérculos, un producto de la naturaleza, con los cerros del fondo. El hecho que las personas terminen envueltas por este cambio semántico tiende a su igualación con un emblema de lo natural que en la racionalidad occidental deriva al nivel de lo bárbaro, lo carente de cultura y civilización. Si en la fotografía anterior la máquina

79 Quizá, la salvedad desde la postura sería el hombre de la parte superior izquierda, quien está semirrecostado sobre la cosecha; sin embargo, él está en una posición relajada pero su rostro no expresa eso. De ahí que no se considere dentro del grupo de los Arce.

representa la modernidad, aquí la cosecha de las papas forma una cadena de pequeños montículos —el central donde descansan los retratados, otro montículo detrás de ellos y otro incompleto en el lado izquierdo de la toma— que aparentan un conjunto de cerros que dan una idea de abundancia o de una cosecha exitosa. La fotografía, en consecuencia, responde al modo *in absentia conjunto*, porque construye un tropo desde lo natural frente a la realidad concreta, entiéndase en este caso lo rural.

Finalmente, en ambos registros, hay un patrón similar que adquirieron los grupos de personas al ser acomodados. En el caso de Chambi, como se dijo en el capítulo anterior, la referencia de los montículos de tubérculos como si fueran una secuencia de cerros representa un signo de la Sierra en términos de premoderno, atraso, obstáculo y tozudez que envuelve y da sentido a la distribución de los personajes. En *Adrián Ricarde, contratista, y sus obreros* sucede algo similar con el camión como signo de la modernidad: al convertirse el vehículo en un medio hacia el progreso, su ubicación en el centro determina las ubicaciones y posturas tomadas por los fotografiados. En conjunto, cada una expresa una cara opuesta de un dispositivo⁸⁰ de poder; una el anverso y la otra el reverso, sin importar quien calce con uno de los lados.

En las dos fotografías, se aprecia cómo la raza, la clase y el género interaccionan y organizan las diferencias dentro de la composición, operando según las lógicas propias a sus contextos regionales; sin embargo, la especificidad que adquiere su articulación para crear las jerarquías internas ya expuestas deriva del dispositivo mencionado. Lo anteriormente analizado no queda anulado por esto, sino que ha sido subsumido a un nivel que permite articular el asunto.

ASPECTOS DE LA VIDA COTIDIANA DOCUMENTADOS

El segundo juego de fotos es inusual para la época. Chambi (fotografía 13) y Rodríguez (fotografía 12) documentan a personas detenidas por quebrantar la Ley. La presencia de los policías, posiblemente

80 Para una explicación sobre este, revisar Agamben (2011), quien traza una genealogía del concepto en la obra de Foucault. El dispositivo puede ser cualquier cosa con capacidad de brindar un orden y un curso, a gestos, conductas, opiniones o a la discursividad de un grupo social. Por tanto, es un concepto operativo de carácter general que explica la producción de sujetos, mediante un proceso de subjetivación; y, por tanto, produce un gobierno sobre los cuerpos.

los captores, es extraña en comparación con otras fotos hechas para la criminología, en las cuales se prioriza el rostro de perfil y frontal del detenido, siguiendo los principios de la antropología criminológica que conectan ciertas características óseas de los cráneos con capacidades cognitivas y pautas de comportamiento. Hay un factor, el determinante, para la elección, adicional a la peculiaridad de ambas fotos: en la revisión realizada durante la investigación no fueron encontradas otras similares. Esta coincidencia llamó la atención e interés conforme avanzó el tiempo. Por eso se trabajarán en conjunto.

Las dos situaciones transcurren en un espacio abierto. En el caso de Rodríguez, *El violador y su víctima*, está compuesta por cuatro personas: dos policías a los extremos y en el medio un hombre mayor y una niña. Por su parte, en *Chicucha y policía*, de Chambi, apreciamos la captura de un niño por parte de un policía que aprovecha en darle un jalón de orejas. La diferencia de uniformes podría atraer la atención del lector, ya que la distancia en el tiempo entre ellas no es muy amplia. El fotografiado por el cusqueño perteneció al personal de tropa del Guardia Republicana, y los otros eran personal de la Guardia Civil. La unificación de ambas, dando origen a la Policía Nacional de Perú (PNP), ocurrió tiempo después, durante la década de 1980.

A escala del índice, las imágenes coinciden en el *studium*: el espectador está frente a una detención policial. Sin embargo, las fotos comienzan a tomar un matiz diferente cuando incursionamos en el *punctum* doble: la mirada y las manos de los infantes. El puneño documenta a un niño, aparentemente un ladronzuelo, de pie para el lente del fotógrafo. El pequeño cruza las manos con la cabeza levemente inclinada hacia adelante y en dirección al suelo. De ese modo, transmite temor y sumisión. La mirada refuerza este mensaje. Su rostro, en dirección a la izquierda, evade la cámara, exponiendo la mano del policía que lo jalonea, mientras ve lo que ocurre a su alrededor por el rabillo del ojo. La mirada culpable y esquiva pertenece a quien reconoce la falta y teme por la consecuencia. Rodríguez, por su parte, nos conduce también hacia la víctima, una niña parada entre tres adultos. De esa forma, el fotógrafo acentúa la baja estatura acorde con la edad, la empequeñece y la reviste de inocencia. Sus manos sostienen un sombrero a la altura de su vientre, mientras atiende fijamente a la cámara con una pasividad que increpa al observador. Hay una intensidad de conectar con el otro que

la observa: son los ojos de una víctima en búsqueda de ayuda u orientación. Por tanto, este *punctum* no es de forma, sino de intensidad, ya que pone en simultaneidad dos temporalidades en principio contradictorias. En otras palabras, expresa un futuro que ya es parte del pasado. Como explica Barthes (1989, 146): «[L]eo al mismo tiempo: *esto será y esto ha sido*; observo horrorizado un futuro anterior». ⁸¹ Ambas imágenes presentan actos consumados, no resarcibles. La relación entre mirada y postura de manos diferencia la condición de víctima y victimario, al mismo tiempo que funciona como un anzuelo que atrae la mirada.

Partamos en el nivel icónico por explorar la vestimenta de los sujetos. En las dos situaciones, el uniforme cobra preponderancia. A pesar de sus diferencias, representan por igual a la institución-autoridad al aire libre. No hay ningún emblema ni referencia a una especie de comisaría o centro de detención. La ausencia formal de la autoridad es suplida por los oficiales; su representación funciona a través de una relación dicotómica, es decir, en oposición con el resto de personas retratadas, quienes visten con ropa desgarrada y sucia. En los dos registros, los uniformes están limpios y cuidados. En el caso del Guardia Republicano, el contraste entre el oficial con un calzado impecable, cubierto con escarpines blancos, y brillante al costado de un niño descalzo utiliza como soporte las diferentes texturas del suelo, reforzando la polaridad. La presencia de uno requiere la visibilización del otro para comunicar. Nótese además que el Guardia Republicano utiliza guantes para tocar al ladronzuelo. En contraste, la Guardia de Civil de Morococha escolta a los extremos a la pareja con vestimenta civil ubicada al medio; sin embargo, solamente el hombre mayor del medio viste desprolijo; su saco está roto y sin una de sus mangas, que aparentemente ha sido arrancada. El uniforme refuerza el significado de la autoridad a través de la metonimia de la prolijidad del vestir por la legitimidad del orden que representa la ausencia física de la institución. La presencia masculina como la autoridad es intencional, ya que las primeras mujeres en integrarse a la institución policial lo hicieron en 1955. Antes, el hombre era portador y garante del orden, así como el único sujeto público de la sociedad, ⁸² recayendo en él la institucionalidad

81 Énfasis en el original.

82 Los estudios históricos de género que aborda la relación de lo público y lo privada en la masculinidad y feminidades del Perú de principios del siglo XX es amplia y variada. En la bibliografía que se puede consultar son útiles las publicaciones que compilan diversos estudios de casos; véase Zegarra (1999), Henríquez (2000) y Hampe (2007).

del Estado. La condición del otro varón lo vindica como el infractor de la Ley, ya que su imagen desprolija representa un cuestionamiento a lo que establece la pulcritud de los uniformes; al colocarlo en el centro, la idea de su captura y reducción se refuerzan. La vestimenta también funciona como un indicador para el niño; el hecho de andar descalzo es un referente de su origen comunitario; por otro lado, en el caso de la niña, a pesar de la condición en tránsito de los campesinos instalados en Morococha, su condición de mujer quedó emplazada en su indigenidad, como ya vimos en la sección anterior.

Ahora bien, en *Chicucha y policía*, la exposición del niño es inevitable, porque el integrante de la Guardia Republicana lo coge de la oreja, intentando direccionar el rostro hacia la cámara. Más allá de los diversos nombres de pila que ha adquirido la foto en el transcurso de los años, la presencia y disposición de la policía presupone el cometido de una falta. La pose de los retratados, la interacción a través del jalón de orejas, cierra el mensaje de la foto. Ocurre lo contrario en *El violador y su víctima*, los policías acompañan a los extremos y sin el menor contacto; ocurre igual con el señor y la niña, produciendo un distanciamiento entre cada uno de ellos. El hombre al lado izquierdo de la menor, inclina la cabeza en dirección al suelo y rehúye la mirada. Hay un esfuerzo por ocultarse, por esconder el rostro, para escabullir el reconocimiento del observador. Por la información recogida, sabemos que el testimonio de las hijas de Rodríguez⁸³ permitió identificar al hombre como un violador y a la niña de su costado como la afectada. En este momento, surge la pregunta por la presencia de la niña. Al contrastar las imágenes, emerge un cuestionamiento a la elección de introducir u omitir a la supuesta agraviada. ¿Por qué no aparece en el centro de una de las fotos y en la otra sí? Ante la violencia del acontecimiento, llama la atención que justo el registro de un abuso sexual, con la delicadeza que corresponde al tema, incluya a la menor de edad vejada. La falta de sensibilidad no se limita a ese hecho, sino que, agreguemos, está el detalle de registrarlos juntos ¿A quién se le ocurriría eso?

Un elemento desapercibido para el ojo contemporáneo en estas fotos es la cuestión racial vinculada con la decencia y la urbanidad que cultivaron las élites locales para blanquear su origen mestizo, ya que la mayoría tenía origen en matrimonios entre indios y extranjeros. Esta

83 Información brindada por Longhi durante la entrevista del mes de octubre 2014.

concepción de la decencia entrelazada con lo racial, y explicadas con anterioridad en el capítulo, se instaló como una valoración para aprobar socialmente ciertas mezclas, mientras que otras quedaban proscritas. En lo que respecta a las mujeres y la feminidad, el discurso predominante exaltó a figuras femeninas incaicas, destacando Cori Ocllo e Isabel Chimpu Ocllo. La primera representó la defensa de la pureza del linaje racial, al elegir la muerte antes que la unión con un conquistador. La otra princesa indígena fue recordada por su matrimonio con un conquistador, quien la abandonó con un hijo en sus brazos. Las semblanzas son dos caras de una misma moneda: «[L]a aspiración de este grupo a la identidad racialmente “pura”, para la cual era necesaria, por lo menos oficialmente, la sexualidad endógena»⁸⁴ (De la Cadena 1998, 60). En la sociedad cusqueña, Isabel Chimpu Ocllo resaltó por su virginidad racial, que derivó de la virginidad sexual, en contraposición con la imagen grotesca de las mujeres plebeyas, entiéndase las no-blancas.

Fotografía 12. *El violador y su víctima*. Sebastián Rodríguez (c. 1928-1940)



Fuente: colección MALI

84 Énfasis en el original.

Fotografía 13. *Chicucha y policía*. Martín Chambi (1924)



Fuente: Archivo fotográfico Martín Chambi. Cusco, Perú. www.martinchambi.org

Evidentemente existieron personas con doble vida, incluso entre la élite, pero la norma era mantener la discreción. Las mujeres desobedientes de las pautas sociales ingresaron a un mundo cargado de acusaciones peyorativas; con la salvedad del núcleo familiar, ellas eran «una fuente de humillación en el resto de la sociedad, provocaban un sentimiento ambivalente, un mezcla de repugnancia y admiración» (De la Cadena 1994, 95). Por consiguiente, la mujer considerada decente debía restringirse a la esfera privada, las relaciones sexuales endogámicas —con varones de su mismo estatus social— y dentro del matrimonio. Entre la plebe, la influencia de los principios de urbanidad puso el acento en la salud pública y la moral. Así, en el nivel más bajo, se encontraban las prostitutas, y por añadidura, las mujeres que no practicaban relaciones monoparentales. Podemos inferir de lo anterior que las relaciones sin consentimiento de las mujeres tenían una repercusión

en la sociedad urbana andina. Una mujer vejada caía al nivel de la inmoralidad y la suciedad. En la situación de la niña, que no pertenecía a los sectores acomodados, autoidentificados como blancos, la víctima sufría la violencia sobre su cuerpo, así como la violencia simbólica de la indecencia.

De por medio, al hablar de la decencia, también nos referimos al honor que sustenta a quienes están en los niveles más altos de una jerarquización racial. Siguiendo con De la Cadena (1994), el honor de las personas y sus familiares era un elemento fundamental para la decencia, el cual estaba bajo la responsabilidad del hombre. Si bien esta cuestión giraba en torno a lo público, se asumía de forma implícita que había una concordancia de ese comportamiento dentro del espacio privado. La mujer pertenecía exclusivamente al espacio privado, y, por añadidura, a la protección del varón cabeza del hogar. En ese sentido, la diferencia entre las fotografías responde al criterio de la pulcritud y la urbanidad, un elemento de la educación y la moral que impregna el discurso racial del siglo XX, adscrito a la cultura occidental —lo blanco—. Las mujeres decentes, por su parte, responden a los cánones morales y clasistas de su época, es decir, su no participación en el espacio público cuando falta la compañía de un hombre. De la Cadena desarrolla cómo opera la articulación entre raza y género en otros estratos del siguiente modo:

A diferencia de los caballeros, destinados a la vida pública y a la política, las damas no eran consideradas aptas para ejercer cargos políticos o para defender públicamente el honor de la familia. Durante las primeras décadas del siglo [XX], los juristas más avanzados —que realmente desafiaron el *statu quo*— aceptaban la capacitación de las mujeres para el ejercicio de cargos públicos, a condición de que fueran específicamente instruidas y que permanecieran solteras. (De la Cadena 2004, 75)

El crimen sexual diluye la decencia, entendida como el honor, de la persona y valida su presencia en el ámbito público. Su condición de vejada, es decir, abyecta a las condiciones morales y urbanas de la época, terminó de legitimar la licencia para fotografiarla, exponiéndola en público. Caso contrario, la víctima, en el hipotético caso que fuera una mujer de un sector acomodado, hubiera evitado la presencia pública. De hecho, es muy probable que la omisión en el registro visual de Chambi

también corresponda con la lógica de preservar la decencia, ocultando la deshonra del robo, para no perjudicar la imagen social emparentada con la condición racial superior de la víctima, aunque el título rotula al niño de *Chicucha*, dando a entender que hubiera cometido un crimen menor. Volviendo a Morococha, el grado de deshonra que conlleva la vejación rompió con los principios de la moralidad que negaban la presencia de la mujer, convirtiéndola en objeto de documentación, más allá del infortunio vivido. La deshonra también podría ayudarnos a interpretar la distancia entre todos los integrantes de la foto, puesto que una tendencia era a producir distancias físicas, espaciales y sociales de los indecentes.

El perjuicio de la niña es doble, una vulneración física a su intimidad y una denigración social. Esto expresa cómo operó el poder desde las relaciones de género, y las brutales vicisitudes que atravesaban las mujeres en la sociedad serrana de la primera mitad del XX. La relación entre la autoridad, la víctima y el victimario toma connotaciones diferentes según la cuestión etaria y las relaciones de género, las cuales terminan interpelando a un observador contemporáneo, pero no necesariamente a uno del momento.

En la fotografía de Chambi, así como en la de Rodríguez, operan en el ámbito del símbolo una retórica de modo *in praesentia conjuncto*, porque utilizan «[la] exclusión del fondo por la figura, así como del avance de esta última con respecto al fondo» (Grupo μ 2002, 118) para producir una imagen propia. La ubicación de los personajes en el primer plano conduce la mirada sobre la complementariedad de los opuestos para representar y legitimar la institucionalidad de la autoridad masculina y las desavenencias de ser mujer. Finalmente, la niña vejada y el niño infraganti son representados de modo desfavorable, bordeando lo violento, por su indigenidad, mostrando cómo opera el factor racial sobre los sujetos y en su organización social.

FOTORRETRATOS

Uno de los usos más extendidos de la imagen fotográfica a lo largo de la historia fue el retrato, bajo un discurso que afirmó su capacidad para dar cuenta de lo profundo de la persona. En tanto mostraba las cosas tal cual eran, funcionó como un régimen de verdad sobre el

carácter⁸⁵ del individuo. De esa experiencia, derivaron usos adicionales; el retrato fue de mucha utilidad en la identificación de las personas, al igual que como la «tecnología del poder [...] ha formado parte de aparatos de dominación y vigilancia fundamentados en ciertos discursos sobre la alteralidad» (Troya 2013, 13). Sin embargo, el desarrollo de las disciplinas ha desmontado estos principios. Ahora sabemos que estas ideas son falsas. La foto es una representación de la apariencia de una persona, y nada tiene que ver con lo traslúcido ni con la demostración de una profundidad interior. Siempre hubo un sujeto de la observación cosificando al otro como un Otro desde los principios de la neutralidad, sustentado en el distanciamiento y un metalenguaje universal que predominan en la ciencia y la tecnología. De ahí que Castro-Gómez (2008, 326), en un intento por desvelar estos supuestos, sostenga:

La observación y la experiencia, elementos centrales del método de la ciencia moderna, le han permitido colocarse en un punto cero de observación y elevarse por encima de su propia *doxa*. Por eso, y de forma paradójica, [...] cree estar describiendo una *situación objetiva*, que nada tiene que ver con las decisiones del hombre.⁸⁶

En consecuencia, el retrato no es la fiel reproducción de una persona y su realidad, sino la construcción de su ficción. Este capítulo concluye con dos fotorretratos, uno tomado dentro del estudio y la otra al aire libre. A pesar de esta diferencia, coinciden en otros aspectos de la construcción de un Otro dentro de la representación. Allí descansa el punto en común para su agrupamiento.

Rodríguez (fotografía 14) retrata a dos personas sentadas alrededor de una gastada mesa de madera sobre la cual reposa una variedad de elementos posibles de calificar como *punctum*. Destaca una botella de licor, un vaso, un reloj, entre otros objetos; asimismo, detrás de los trabajadores hay una tela a modo de fondo con un paisaje frondoso y apacible. La persona que conozca o haya visto alguna vez una imagen de Morococha colocará la mirada en el acto sobre la ilustración. Estas personas reaccionarían con celeridad, porque el panorama introduce un lugar distinto y opuesto al paisaje del campamento minero. No solo

85 Respecto al carácter y el sujeto, véase Sennett (2000).

86 Énfasis en el original.

eso, el fotógrafo deja muchos detalles a la vista. Antes que descuidos, da la impresión de una intencionalidad. El borde inferior de la tela queda descubierto, suspendido en el aire, dejando un espacio entre este y el suelo, evidenciando su inautenticidad. Por tanto, parece montado premeditadamente para la inmediata develación del observador. Testimonios⁸⁷ aseguran que la tela de fondo reprodujo la imagen de Alpes suizos de una caja de lata de galletas importadas y reconocen a Rodríguez, en colaboración con su hermano menor, Braulio, como los autores de la pintura sobre tela. Su dimensión, su contraste y el defecto en el arreglo de la imagen lo califican como *punctum* ideal.

En esta oportunidad, las prendas evidencian la procedencia de los retratados. Son obreros de la mina; esas personas que, según Flores Galindo (2007), tramontaron de poblaciones campesinas hacia masas obreras. Siendo así, uno podría asumir que estamos frente a sujetos en posiciones desfavorables por su pertenencia a la clase trabajadora. Empero, en la representación no todo es la forma como son representados, sino que también hay resistencia: «[Una] forma particular de lucha de clase que es la lucha por la definición de la identidad [...] es decir, respecto a propiedades (estigmas o emblemas) vinculadas en su *origen* al lugar de origen y sus señales correlativas»⁸⁸ (Bourdieu 1991, 88). En *Retrato de dos mineros*, la disputa por la representación transcurre en las poses relajadas de los mineros en comparación con otras fotos al aire libre en Morococha, donde aparecen personas en posturas tensas y rígidas (por ejemplo, en la foto *Adrián Ricarde, contratista, y sus obreros*). En este caso, uno está desparramado sobre su silla con las piernas abiertas mientras sostiene el cigarrillo en la mano que apoya sobre la mesa; el otro cruza las piernas con un brazo encima de la misma mesa y el cigarrillo en la boca. Aparentan un hábito —no hay forma de saber si fuman con regularidad o es algo preparado para la foto— que fomenta la postura relajada y suelta de los personajes. Intentan destacar por ellos mismos.

87 Entre otros, la información brindada por Longhi durante la entrevista del mes de octubre 2014.

88 Énfasis en el original.

Fotografía 14. *Retrato de dos mineros*. Sebastián Rodríguez (c. 1935-1945)



Fuente: colección MALI

La elección de la sobrecargada escenografía tampoco es accidental. El avance tecnológico en lo que respecta a la fotografía durante el siglo XX, como ya mencionamos en otro capítulo, redujo el tiempo de exposición de los clientes frente a la cámara. En los estudios, perdió sentido la utilería que facilita posar por largos períodos de tiempo. En el caso de Morococha, muchos trabajadores migrantes de pueblos lejanos sumaban otro significado al retrato, las fotos «eran postales que los mineros remitían a sus pueblos de origen» (Antmann 1981, 124). Hubo un observador dirigido, sus familiares y amistades. Podemos deducir que son fotos para una circulación y consumo en el ámbito privado. En consecuencia, los objetos que acompañan a los dos mineros son parte del deseo por comunicar una prosperidad reflejada en cosas materiales. En la Sierra centro, la infraestructura necesaria para la explotación de los recursos ofreció la primera imagen de actualidad y modernidad a través de la expansión del consumo como emblema del progreso, junto

con el arribo de maquinaria como signo de la tecnología. Recurren a la estrategia que en la imagen grupal de la primera sección operó para sellar una diferencia e inferioridad de ellos en relación con los contratistas.

Pero de todos los elementos de la composición, el *punctum* es clave para explorar en el deseo, ya que oculta la desfavorable realidad de los trabajadores y ofrece la fantasía de un desarrollo en equilibrio. En Perú de principios del siglo XX, la economía no era muy articulada, mucho menos para los campesinos. Por otro lado, pensemos en el momento de la recepción de la fotopostal, nada de lo que está sobre la mesa produce algo más allá de la extrañeza; antes bien, lo agraciado, calmo y colorido del paisaje transmite el imaginario de encontrarse en un lugar mejor. El sustento de esa ficción que se quiere transmitir era el paisaje suizo, «el fetiche, un objeto que invoca las contradictorias aspiraciones culturales de una modernidad incipiente» (Majluf 2013, 10). Estamos ante un modo *in absentia conjunto*; un intento de producir una metonimia entre el paisaje de los Alpes suizos con el campamento minero para trastocar las contradicciones de sus condiciones de vida en la abundancia del consumo privado.

Aquí hay un esfuerzo de subversión, de resistencia, una lucha de poder sobre la representación. A principios del siglo XX, era latente la instrumentalización de la fotografía para «construir un registro visual de la variación racial a partir de las imágenes» (Poole y Zamorano 2010, 18). Los mineros de la foto de Rodríguez pertenecían al grupo poblacional racializado que era documentado a través de los tres métodos antropométricos que requerían de la postura rígida de los sujetos de escrutinio: medidas del cuerpo, bustos de yeso para la comparación y retratos de frente y perfil.⁸⁹ Asimismo, para mayor precisión, se retiraban los objetos que generaran confusión. En los pocos casos que los registrados posaban era para garantizar mayor fidelidad.⁹⁰ Personas junto o sosteniendo algún objeto que reforzara el sentido de la clasificación preestablecido para el retratado. Ocurre todo lo contrario en este caso, quizá por su tránsito de campesinos a obreros, dándoles mayor flexibilidad. La actitud de los mineros ante la cámara rompe con el patrón o

89 Véase Poole y Zamorano (2010).

90 Véase Giraudo y Arenas (2004).

las poses comunes en las fotos de su tiempo; ellos tensan la delgada línea que nombra al Otro de la representación, buscando un espacio auto-referencial, la posibilidad de enunciarse por sí mismos. Sin importar el resultado de este intento, sus condiciones materiales continuaron siendo desfavorables, como analizamos en la primera imagen de Rodríguez en este capítulo; no obstante, la voluntad y la consciencia de situar un Yo en la representación y en la identidad no es esquiva a la relación entre la fotografía y el poder. Finalmente, la modernidad deja de ser una experiencia histórica para convertirse en un punto de llegada, a pesar de que pocos sepan o tengan alguna idea de cómo reconocer la meta o incluso el camino mismo.

Chambi (fotografía 15), por su parte, nos complace con el retrato de Mario Pérez Yáñez,⁹¹ un amigo cercano del puneño, junto a su motocicleta y ambientado en alguna parte de Cusco. Acorde con la descripción territorial que brinda De la Cadena (1994), deben ubicarse fuera de la zona urbana central. En tanto el trazo de la ciudad también se basó en la herencia, utilizando como cimiento la propiedad, los nichos más lejanos o periféricos fueron considerados lugares rurales y para los indios. Mientras tanto, la plaza y sus alrededores fueron la parte consolidada y destinada para los blancos y decentes. En las zonas intermedias estuvieron los barrios para los mestizos. El ejercicio de las profesiones también fue emplazado dentro de esta lógica. En la heterogeneidad que escondía lo mestizo, existieron varias subclasificaciones conforme a las actividades laborales que terminaron emplazadas en barrios de acuerdo con el nivel o grado de decencia. Las posibilidades de coincidir eran escasas, ya que cada grupo trató de mantener una vida en el lugar que le correspondía, existiendo contados sitios para el encuentro y la interacción. Nada de esta etnización de la geografía tiene un correlato con la capacidad adquisitiva de las familias. Hubo mestizos con una mejor solvencia económica que la de ciertas familias o profesiones asumidas blancas por la decencia que las investía. Por ejemplo, el mercado ubicado en el lugar para los mestizos era considerado como inmundo y para la gente de los oficios más bajos; no obstante, muchas de las personas que trabajaron allí tuvieron elevados ingresos. Por descarte, es muy

91 Información y caracterización brindada por el Archivo Chambi durante nuestro trabajo de campo en octubre de 2014.

probable que nos encontremos con una foto de un barrio de mestizos. Ahora bien, la presencia de la máquina es sugerente, porque elige una pista de trocha amplia para otorgarle toda la centralidad necesaria ante el espectador. Pero otro elemento llama aún más la atención: la bandera de Perú, estratégicamente colocada en la parte frontal. El emblema patrio personaliza al vehículo motorizado de dos ruedas, convirtiéndose en el *punctum*.

Fotografía 15. *Primera motocicleta de Mario Pérez Yáñez*. Martín Chambi (1934)



Fuente: Archivo fotográfico Martín Chambi. Cusco, Perú. www.martinchambi.org

De esa manera, la bandera ancla la ficción de la experiencia moderna que simboliza la máquina a principios del siglo XX en el contexto de un país, donde la modernidad es un proyecto impostado y externo. Uno trata de emplazar al otro, visibilizando una contradicción de la época. Muestra lo que en otras imágenes analizadas se ha tratado de ocultar. La fotografía está cargada de una serie de antagonismos imbricados en la composición de la imagen. Veamos un detalle: el motociclista viste con un mandil blanco que cumple la función de protector de polvo; no obstante, está limpio. Otro, hay una mujer desenfocada y caminando a cierta distancia y en dirección opuesta que la moto, aparentando que el Sr. Pérez Yáñez recorre los caminos de la ciudad; pero a la misma altura aparece algo menos que la mitad de una silueta humana fija y con nitidez. Lo determinante aquí es el parador colocado en la llanta trasera

que detiene en equilibrio la moto mientras aparenta conducirla; el personaje simplemente posa; mientras la niña se desplaza y no a la inversa.

Fluye un humor soterrado en la fotografía,⁹² que parece reforzarse cuando introducimos un retrato adicional (fotografía 16) en donde el personaje principal montado sobre la misma moto, en el mismo escenario y en una pose semejante es el fotógrafo puneño. Vista como el par de *Primera motocicleta de Mario Pérez Yáñez*, la cantidad de contradicciones se exacerban, conduciendo a una idea más compleja que pasa del humor a pensar en una especie de burla. En perspectiva, Chambi era una persona con un reconocimiento ganado en vida por parte del movimiento cultural sureño, respetado y cercano a familias importantes del departamento. Entonces, su capital simbólico —en términos bourdeausianos— es lo suficientemente legitimado para darse este tipo de licencias.

Pero el espectáculo para la mirada, producto de estos antagonismos, no es reducible a un factor individual. La explicación halla su complemento en la particularidad de la sociedad cusqueña respecto al distintivo de la modernidad asociada con la máquina.⁹³ Desde finales del siglo XIX, conforme avanzaba el proyecto de extensión de la red ferroviaria, Arequipa consolidó su hegemonía económica y social en el sur de Perú. En el ínterin de esos años en la ciudad elegida por Chambi para su estudio fotográfico, se gestaron reacciones que caracterizaron la mentalidad sobre el proyecto modernizador para los cusqueños. Por ejemplo, Rénique (1980) estudió la formación del Centro Científico del Cusco a fines del siglo XIX como parte de las preocupaciones por las posibles consecuencias de la extensión de la red ferroviaria. Su arribo en 1908 corroboró los principales temores de los fundadores de dicha institución: «[L]a depresión de la vida económica de la ciudad y sus valles próximos» (Rénique 1980, 46).

En la Sierra sur, la inserción del capital marcó en la experiencia cusqueña el desprendimiento de una promesa que había entrado en crisis después de la Primera Guerra Mundial (1914-1918).

92 Esta idea fue producto de la entrevista a Teo Allain Chambi en Cusco durante el mes de setiembre de 2014. El entrevistado comentó sobre este aspecto humorístico en algunas de las fotografías del archivo Chambi.

93 Según Lauer (2001, 20): «El vanguardismo despertó las reacciones más intensas debido a su vinculación con los objetos que representaban novedades tecnológicas sintomáticas o precipitantes de cambios sociales».

Fotografía 16. Autorretrato de Martín Chambi sobre primera motocicleta en Cusco.
Martín Chambi (1934)



Fuente: Archivo fotográfico Martín Chambi. Cusco, Perú. www.martinchambi.org

El tren, máximo exponente de la máquina como alegoría de la modernidad y elemento del discurso y las políticas del Estado, desplazó a Cusco por Arequipa. Suma a lo argumentado, para las fechas de las fotos, «[el] mundo de la máquina que comenzó a ser adorado en el primer decenio del siglo [XX] por los intelectuales de muchos países, a partir de las lecciones de Marinetti, terminó descalificado. Esto debido a la carnicería de la Guerra y a la vinculación de los futuristas con el fascismo» (Lauer 2001, 24).

En Cusco, esta crítica, junto con el desarrollo del indigenismo y la bohemia, constituyó una mirada increpante sobre algunos emblemas de la modernidad, como el rechazo al mundo industrial y la reivindicación de la proximidad espacial y social del indio. De ahí que la preponderancia de la motocicleta no defina ninguna relación con el poder como ocurre en la fotografía grupal de Rodríguez analizada al inicio de este capítulo. Si la máquina era un máximo exponente de la modernidad puesta en función de una estrategia de inclusión y exclusión en Morococha, en la fotografía de Chambi, su presencia y su uso son muy flexibles, dando paso, incluso, al humor y la burla.

En el ícono, la flexibilidad de la pose en el retrato responde también a una lucha de poder sobre la representación, mediada por el canon de

la modernidad, como en el otro caso de esta sección. El símbolo articula esta relación a través del modo *in praesentia* disyunto, ya que la bandera y la máquina se convierten en dos entidades distantes que, a través del antagonismo y lo burlesco, consigue entablar y mantener una relación coherente dentro de la retórica de la imagen fotográfica. Por eso Chambi recurrió a estas estrategias para subvertir la representación con la seguridad de su lugar de enunciación. No interesa la ficción del uso del signo de la máquina, porque esta ya había transitado por Cusco; y la evaluación de la modernidad como proceso de modernización en la sociedad fue negativa, abriendo un abanico de maniobras para la creación desde la derrota. A pesar de la herencia de la formación bajo principios estéticos formales y elitistas, que recibió en Arequipa, el fotógrafo alcanzó en ocasiones algo propio, a través de la ironía o lo burlesco, aprovechando el error, la falta o la pérdida constitutiva de la experiencia histórica de la plebe regional que fueron traducidas en posibilidades creativas para una ficción-real.

Este juego de fotos, como ya algo advertimos, abre reflexiones sobre lo identitario. En ambos casos, el Yo que construyen no se fotografía sobre la presencia de un Otro, es decir, bajo la exclusión de un distinto. ¿Qué ocurre con la diferencia y su lugar privilegiado para la construcción del significado? Si «[el] significado depende de la diferenciación entre opuestos» (Hall 2010, 419), ¿cómo, entonces, explicar un proceso donde falta el Otro? Las estrategias de constitución del Yo en estas fotos muestran su particularidad: no hay una jerarquización en el proceso de la identidad. En otros términos, ni los obreros ni el propietario de la moto necesitan representarse por encima de alguna otra persona o grupo de personas, a pesar de caer en la caracterización contemporánea de sujetos subalternos. Existe una tensión en la producción de las representaciones de los sujetos que no concuerda con el procedimiento de la fotografía occidental ni con los debates sobre identidad.⁹⁴ No obstante, en esta tensión y resistencia, son hombres mestizos adultos quienes luchan por la representación.

El retrato no solamente narra algo que el fotógrafo desea mostrar, sino que también debe lidiar con la tensión entre lo real y lo ficticio de la representación deseada por los sujetos que aparecen en las imágenes. Una de las formas como opera el poder en la imagen fotográfica puede rastrearse en las alternativas para salir de esta cuestión.

94 Sobre estos debates en torno a la identidad, véase Hall y Du Gay (2003).

REFLEXIONES FINALES

Desobedeciendo la estructura formal del texto, me voy a permitir una licencia para eludir la presentación de una síntesis concluyente; en su lugar, opto por un énfasis en lo que emerge como nuevas dudas al término de este recorrido. Las fotografías de Sebastián Rodríguez y Martín Chambl formaron parte de una valoración sobre la Sierra y sus habitantes, que ya predominaba en el discurso oficial de origen capitalino en diálogo con los contextos locales que matizaron los imaginarios hegemónicos.

En la producción y reproducción de una representación de la Sierra como lugar, el entorno natural ocupó un lugar importante. La geografía como disciplina difundió y legitimó una percepción del territorio según criterios de latitud, longitud y elevación (Orlove 1993) cargadas de concepciones raciales. De ello se valen las fotos para circular un imaginario de los Andes como lugar agreste, pasivo, retrasado entre otras características negativas. Asimismo, la valoración preferentemente positiva de la urbe en el siglo XX fue sustituida por un mensaje desdenoso, debido a la ubicación de las ciudades de Morococha y Cusco dentro de la Sierra. La expansión de un proyecto modernista reforzó un proceso de apropiación del entorno natural que derivó en un reto para el sujeto cognoscente, entendido como el hombre blanco, un logro de la ciencia al sobreponerse a la dificultad del lugar.

Por su parte, en la representación de los sujetos de la Sierra, la dinámica del poder articuló diversos niveles de dominación y explotación

con un impacto sobre los cuerpos que solo alcanza a reconocerse a través del papel de los sujetos en la composición de la imagen. A partir de las fotografías estudiadas, en la cima de esta estratificación encontramos a personajes como Adrián Ricarde, el contratista de la Cerro de Pasco Copper Co. en Morococha, o la familia de Ezequiel Arce, propietarios de una extensa cantidad de tierra en las afueras de Cusco, o al policía, que representaba el orden y la autoridad del Estado. Todos ellos, de algún modo, ostentaron el ejercicio del poder en cada una de las escenas captadas. Por otro lado, las mujeres, los indios que fueron feminizados, así como la plebe urbana calificada de indecente, ocupan las posiciones inferiores. Destaca cómo la feminización operó para subyugar ciertas masculinidades, al mismo tiempo que impidió la movilidad social de las mujeres. Sin olvidar que parte de la concepción de lo indecente recogía la idea de que «las “inclinaciones instintivas” dominaban “el temperamento femenino” —lo que implicaba que las mujeres debían ser controladas por los hombres—, fue modificada por la idea de que la predominancia del instinto tenía mayor influjo entre los menos educados»⁹⁵ (De la Cadena 1994, 87-8). Este imaginario igualó lo indecente con supuestas características innatas de lo femenino. Quizá, podría agregarse una observación que todavía es muy general. Pareciera que la cuestión racial y de clase funcionaron para construir una jerarquización que legitimó a quienes representaban o fueron parte de los grupos de poder en desmedro y subordinación de las masas plebeyas, es decir, fue aplicada de arriba hacia abajo; en cambio, las asimetrías de las relaciones de género y etarias operaron en sentido inverso distinguiendo desde abajo a los grupos plebeyos como la diferencia que no podía ascender dentro de su sociedad.

Sin embargo, las retóricas visuales son diferenciadas en cada artista-empresario. Las fotos analizadas brindan un acercamiento a nuestro tema central: la relación entre la imagen fotográfica y el poder en lo andino. En ellas encontramos que la raza, la clase, lo etario y el género influyen o son negociadas en la organización y los criterios de la economía visual de la imagen (Poole 2000). El análisis demostraría la articulación entre una gama de categorías para la estratificación y jerarquización según las realidades histórico-sociales concretas. Por

95 Énfasis en el original.

ejemplo, aplican ciertos elementos heterogéneos que mantienen un hilo conductual común en la autorrepresentación de los dos mineros en Morococha (fotografía 14) y la de Mario Pérez Y. en Cusco (fotografía 15) a través de signos de la modernidad. Lo mismo acontece con *Quietud* (fotografía 9) y *Yauli* (fotografía 8), si bien ambas vistas urbanas emplean estrategias diferentes, ya explicadas, la presencia de ciertos elementos que connotan al entorno natural y orientan una lectura específica de las imágenes. Apreciamos lo contrario en otras situaciones, en las cuales priman los elementos semejantes. Ese fue el caso de *Chicucha y policía* (fotografía 13.) y *El violador y su víctima* (fotografía 12); en este par de fotos, la presencia de la autoridad nacional encarnada en el policía cumplió dentro de la representación un papel similar. De igual manera, las documentaciones grupales no eximen de la imagen la presencia de relaciones de poder de clase, género y raza, las cuales concuerdan en algunos criterios para la composición de la imagen.

Por tanto, no existe un tratamiento visual único para la relación entre representación y poder. Antes bien, presenciamos un abanico de dispositivos para consolidar un mensaje sobre la Sierra, los serranos y las serranas. En el transcurso de este proceso, las estrategias utilizadas para la representación son claves. El trabajo visibiliza los múltiples usos de símbolos: los cerros, la alusión a las rocas, los tubérculos, el camión, la vestimenta o la motocicleta en las fotos grupales. El rol adscrito a la tecnología a través de la maquinaria puede ser el más interesante, ya que en algunas oportunidades (Morococha) proveyó de legitimidad y autoridad y en otras (en Cusco) adquirió mayor flexibilidad hasta carecer de pretensión subordinante, o, en todo caso, que no fuera tan explícita como en la anterior.

La diferencia entre las fotos no significa que necesariamente sean opuestas, sino que cuentan con propiedades distintas. La presencia o inserción del capital internacional, expresado a través de los proyectos mineros y de infraestructura, en la Sierra centro marca la particularidad de una región —en donde está ubicada Morococha— con una dinámica previa muy autosuficiente, que a fines del siglo XIX fue abruptamente modificada con la inserción del capital internacional en lógica de enclave. Mientras tanto, en la Sierra sur —en donde está situado Cusco— la temprana conexión comercial con el exterior antes que con Lima, es decir, su extensión más allá de las fronteras nacionales, permitió un

cosmopolitismo muy temprano. Visto desde un nivel departamental, en Junín, no hubo una dinámica cultural equivalente, durante la misma época, con la preponderancia cultural de Cusco a escala nacional. Otra de las razones de sus diferencias fue la particularidad de Junín como el corazón de la Sierra centro, mientras que Cusco estuvo en desventaja con Arequipa, el verdadero eje organizador de la Sierra sur.

Pero el análisis induce a evaluar que la presencia y expansión del capital imperialista coloca a las relaciones de producción como el eje articulador de las otras relaciones de poder, entiéndase el género, la raza o la edad. No debe desprenderse de lo anterior que compartan siempre la misma centralidad o importancia. En la composición de las fotos, las posibilidades de entrecruzar las relaciones de poder alrededor del eje descrito son infinitas, incluso, a veces desde su ausencia, en cada fotógrafo y fotografía. No obstante, es la forma como se presenta y relaciona el capital con una experiencia y discurso sobre la modernidad lo que lo carga de centralidad en ambos contextos sociales. Se requiere de un análisis más amplio, de más tipologías y fotos para una mejor aproximación a este punto.

En una dirección similar apunta la resistencia en la cuestión del poder, tal y como ha sido planteada reiteradas veces por Quijano (2014), y asumida en este libro. Sería algo perezoso repetir que la resistencia adquiere múltiples formas. Sin embargo, del análisis de las fotos se desprende que la resistencia se produce en el tramado de la dominación y la explotación, es decir, emerge indistintamente en las fotos, no requiere de un tema para su agrupación, aunque no alcanza un resultado aparentemente favorable, como en el caso de *Quietud* de Chambi. A su vez, en la amplitud de prácticas de resistencia surgen dos rutas en donde pueden situarse los casos revisados. Una plegada de forma subordinada a las estructuras sociales. Ya lo vimos en *Retrato de dos mineros* entre otras fotos en donde se intenta sustituir al sujeto en la posición de dominación, pero nunca las relaciones de dominación que organizan y dividen a los dominados de los dominadores. Las reglas son claras, hay que ser modernos a la letra, y la resistencia está en alcanzar la modernidad. La otra surge desde la derrota; es la situación explicada en *Primera motocicleta de Mario Pérez Yáñez* donde las secuelas de una modernidad que desplazó a Cusco por las élites arequipeñas abrieron otros espacios para

interactuar con la modernidad, no exentos de contradicciones. Esto, definitivamente, merece mayor exploración.

Ahora bien, lo avanzado con este análisis visibiliza cómo se teje el poder y la imagen fotográfica de la Sierra y sus habitantes con una densidad temporal y espacial en concreto. Esta relación trasluce la ausencia de una matriz constitutiva única para las relaciones de poder y, en su lugar, manifiesta la presencia de un patrón, es decir, una densa malla de relaciones sociales, como lo ha defendido en varias oportunidades Aníbal Quijano (2014). Partir de la *heterogeneidad histórico-estructural*, es decir, un patrón que permea todos los ámbitos de la vida social y adquiere concreción según el proceso de articulación espacial y temporal, brinda un abanico de posibilidades reflexivas y explicativas.

Finalmente, un análisis más profundo demandaría añadir casos de la Sierra norte y la capital. La relación con Lima, como se ha expuesto, resulta fundamental para avanzar en un análisis sobre estas relaciones de poder. En especial para explorar la cuestión racial, ya que su manifestación en las fotos es ineludible desde la relación de las sociedades andinas con la Costa y la capital. Por un lado, como planteó Vich (2010), Lima y el resto de la Costa son la medida para el resto del territorio nacional y, por el otro, ser limeño «dada la construcción geográfica de la raza que existe en Perú, quiere decir socialmente blanca [o blanco]» (De la Cadena 2004, 28). Incorporar estos escenarios permitiría profundizar en las conexiones, los lenguajes comunes y las interdependencias. Aquello que entra en el juego entre la luz, símbolo de lo moderno y hegemónico, y la sombra, todo lo contenido en la periferia.

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio. 2011. «¿Qué es un dispositivo?». *Sociológica* 26 (73): 249-64.
- Ames, Patricia. 2011. «Discriminación, desigualdad y territorio: nuevas y viejas jerarquías en definición». En *Desarrollo, desigualdad y conflictos sociales*, editado por Marcos Cueto y Adrián Lerner, 15-34. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- Antmann, Fran. 1981. «La fotografía como elemento de análisis histórico-social: Sebastián Rodríguez y el campamento minero de Morococha (1930-1960)», *Quehacer* 11: 112-27.
- . 2008. «Los campesinos mineros de Morococha». En *Morococha-Sebastián Rodríguez*, de Fran Antmann, 12-28. Lima: MALI.
- Anrup, Roland. 1985. «Totalidad social: ¿Unidad conceptual o unicidad real?». *La Revista de Extensión Cultural* 20: 5-23.
- Araya Umaña, Sandra. 2002. *Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*. San José de Costa Rica: FLACSO Costa Rica .
- Arguedas, José María. 1958 (1941). *Yawar Fiesta*. Lima: Juan Mejía Baca.
- Augé, Marc. 2001. *Los «no lugares», espacios de anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Barth, Frederik. 1976. «Introducción». En *Los grupos étnicos y sus fronteras*, compilado por Frederik Barth, 9-49. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland. 1989. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- . 1999. *Mitologías*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Belting, Hans. 2012. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Benjamin, Walter. 1977. «Breve historia de la fotografía». *ECO* 31/2 (188): 148-66.
- Berger, John. 2004. *Modos de ver*. La Habana: Adagio.
- . 2013. *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Bonilla, Heraclio. 1974. *El minero de los Andes*. Lima: IEP.
- Bourdieu, Pierre. 2003 «La definición social de la fotografía». En *Un arte medio*, editado por Pierre Bourdieu, 135-74. Barcelona: Gustavo Gili.
- . 1991. *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal.
- Burga, Manuel. 2014. «De la patria a la nación / del mundo natural al mundo cultural: la ciencia en el Perú, 1790-1930» En *Las ciencias en la formación de las naciones americanas*, editado por Sandra Carreras y Katja Carrillo Zeiter, 295-318. Madrid: Iberoamericana.
- Castro-Gómez, Santiago. 2008. *La hybris del punto cero: Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Caracas: El Perro y la Rana.

- Campuzano, Giuseppe. 2008. *Museo travesti del Perú*. Lima: Museo Travesti del Perú.
- Costa y Laurent, Federico. 1927. *El ferrocarril de Huancavelica: Opiniones técnicas, discursos, mapas y fotografías conmemorativas de la inauguración*. Lima: Imprenta Torres Aguirre.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). 2004. *Hatun Willakuy: Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*. Lima: CVR.
- Contreras, Carlos. 2004. *El aprendizaje del capitalismo: Estudios de historia económica y social del Perú Republicano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cotler, Julio. 2006 (1978). *Clases, Estado y Nación en el Perú*. Lima: IEP.
- Crary, Jonathan. 2008. *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- De la Cadena, Marisol. 1994. «Decencia y cultura política: los indígenas del Cusco en los años veinte». *Andina*, 12 (1): 79-118.
- . 1998. «Los intelectuales y las mestizas cusqueñas». *Márgenes* 11 (16): 53-84.
- . 2004. *Indígenas mestizos: Raza y cultura en el Cusco*. Lima: IEP.
- . 2006. «¿Son los mestizos híbridos? Las políticas conceptuales de las identidades andinas». *Universitas Humanísticas*, 61: 51-84.
- Dourojeanni, Marc, Alberto Barandiarán y Diego Dourojeanni. 2009. *Amazonía peruana en 2021*. Lima: ProNaturaleza / Derecho Ambiente y Recursos Naturales / Sociedad Peruana de Derecho Ambiental / Iniciativa para la Conservación en la Amazonía Andina.
- Dubois, Philippe. 1994. *El acto fotográfico*. Buenos Aires: Paidós.
- Dussel, Enrique. 1994. *1492 El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del «mito de la modernidad»*. La Paz: Plural.
- Fernández Retamar, Roberto. 2004. *Todo Calibán*. Buenos Aires: CLACSO.
- Flores, Rosario. 2011. «Etnografía visual y colonización cauchera». En *Imaginación visual y cultura en el Perú*, editado por Gisela Cánepa, 197-219. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Flores Galindo, Alberto, y Manuel Burga. 1994 (1980). «Apogeo y crisis de la república aristocrática». En *Obras completas*, t. II, de Alberto Flores Galindo, 7-364. Lima: Sur.
- Flores Galindo, Alberto. 1993a (1974). *Los mineros de Cerro de Pasco*. En *Obras completas*, t. I, de Alberto Flores Galindo, 9-229. Lima: Sur.
- . 1993b (1972). *Arequipa y el sur andino*. En *Obras completas*, t. I, de Alberto Flores Galindo, 239-462. Lima: Sur.

- . 2007 (1987). «Los mineros de Morococha: La búsqueda de una identidad». En *Obras completas*, t. VI, de Alberto Flores Galindo, 263-66. Lima: Sur.
- . 2011. *La ciudad sumergida: Aristocracia y plebe 1750-1830*. En *Obras completas*, t. III (II), de Alberto Flores Galindo. Lima: Sur.
- Flusser, Vilém. 2009. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.
- Fontcuberta, Joan. 1997. *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foucault, Michel. 1976. *Vigilar y castigar*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- . 1978. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- . 1980 (1972). *Arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- . 1991. *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta.
- Garay Albújar, Andrés. 2010. *Martín Chambi, por sí mismo*. Piura: Universidad de Piura.
- Garay, Andrés, y Jorge Villacorta. 2010. «De astronomía y fotografía». *CDI* 1: 82-97.
- . 2012. *Un arte arequipeño: Maestros del retrato fotográfico*. Lima: Autoeditado.
- Giraudó, Silvia, y Patricia Arenas. 2004. «Científicos europeos en el altiplano boliviano-argentino: antropología, expediciones y fotos». *Anales del Museo de América* 12: 125-46.
- Guerrero, Andrés. 1997. «Ciudadanía, frontera étnica y compulsión binaria». *Iconos. Revista de Ciencias Sociales* 4: 112-23.
- Guarné Cabello, Blai. 2004. «Imágenes de la diferencia: Alteridad, discurso y representación». En *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, coordinado por Elisenda Ardevol y Nora Muntañola, 47-127. Barcelona: UOC.
- Grupo μ . 2002. «Retórica visual fundamental». En *Image 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*, editado por Desiderio Navarro, 98-135. La Habana: Criterios.
- Gruzinski, Serge. 1994. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a «Blade Runner» (1492-2019)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Hall, Stuart. 2010. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: UASB-E / Corporación Editora Nacional.
- Hall, Stuart, y Paul Du Gay, comp. 2003. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrurto.
- Hampe, Teodoro, ed. 2007. *La mujer en la historia del Perú: Siglos XV al XX*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú
- Henríquez, Narda, comp. 2000. *El hechizo de las imágenes: Estatus social, género y etnicidad en la historia peruana*. Lima: PUCP.

- Heredia, Jorge. 1993. «Avatares de la obra del fotógrafo peruano Martín Chambi (1891-1973)». *Hueso Húmero* 29: 144-75.
- Hering Torres, Max, Jessica Pérez Pérez y Leydi Torres Cendales. 2012. «Prácticas sexuales y pasiones prohibidas en el Virreinato del Nueva Granada». En *Historia cultural desde Colombia: Categorías y debates*, editado por Max Hering Torres y Amanda Carolina Pérez, 51-86. Bogotá: Universidad Nacional del Centro / Pontificia Universidad Javeriana / Universidad de los Andes.
- Horswell, Michael J. 2013. *La descolonización del «sodomita» en los Andes coloniales*. Quito: Abya-Yala.
- Ibarra Cuesta, Jorge. 2008. *Marx y los historiadores ante la hacienda y la plantación esclavistas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Jay, Martin. 2007. *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Kossoy, Boris. 2001. *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca.
- La Serna Salcedo, Juan Carlos. 2011. «Visiones del progreso, otredad y fronteras internas en la construcción de la Amazonía peruana». En *Imaginación visual y cultura en el Perú*, editado por Gisela Cánepa, 221-46. Lima: PUCP.
- Lauer, Mirko. 1997. *Andes imaginarios: Discursos del indigenismo*. Lima-Cusco: Sur / CBC.
- . 2001. *La polémica del vanguardismo*. Lima: SHRA-Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).
- Larson, Brooke. 2007. «La invención del indio iletrado: la pedagogía de la raza en los Andes bolivianos». En *Formaciones de identidad: Articulaciones raciales, mestizajes y nación en América Latina*, editado por Marisol de la Cadena, 121-52. Bogotá: Envión.
- López Lenci, Yazmín. 2007. *El Cusco, paqarina moderna: Cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruanos (1900-1935)* Lima: UNMSM.
- López-Ocón, Leoncio. 2014. «Geografía e interés nacional en Perú a través de la Sociedad Geográfica de Lima». En *Las ciencias en la formación de las naciones americanas*, editado por Sandra Carreras y Katja Carrillo Zeiter, 111-42. Madrid: Iberoamericana.
- Lossier, Jorge. 2012. *El peruano y su entorno: Aclimatándose a las alturas andinas*. Lima: IEP.
- Maestre Sánchez, Alfonso. 2004. «“Todas las gentes del mundo son hombres”. El gran debate entre Fray Bartolomé de las Casas (1474-1566) y Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573)». *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* (21): 91-134.
- Majluf, Natalia. 2013. «Rastros de un paisaje ausente: fotografía y cultura visual en el área andina». *Caiana* 3: 1-14.

- Majluf, Natalia, y Jorge Villacorta. 2006. *Sobre fotografía*. Lima: MALI.
- Manrique, Nelson. 1987. *Mercado interno y región: La Sierra central 1820-1930*. Lima: Desco.
- McElroy, Keith. 1977. *Early Peruvian Photography: A critical Case Study*. Nuevo México: UMI Research Press.
- . 1979. «Benjamin Franklin Pease. An American Photographer in Lima, Peru», *History of photography* 3 (3): 195-209.
- Mesclier, Evelyn. 2001. «De la complementariedad a la voluntad de “aplanar los Andes”: representaciones de la naturaleza y pensamiento económico y político en el Perú del siglo XX». *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* 30 (3): 541-62.
- Mitchell, William J. T. 1994. «Imperial Landscape». En *Landscape and Power*, editado por William J. T. Mitchell, 5-34. Chicago: University of Chicago Press.
- Moreno Fragnals, Manuel. 1978. *El ingenio: Complejo económico-social del azúcar*, 3 vols. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Nogué, José. 1985. «Geografía humana y paisaje». En *Anales de la Geografía de la Universidad Complutense* 5: 93-107. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- . 2010. «El retorno al paisaje». *Enrahonar* 45: 123-36.
- Orlove, Benjamín. 1993. «Putting race in place: order in colonial and poscolonial Peruvian geography», *Social Research* 2 (60): 301-36.
- Orosio, Jaime. 2012. *Fundamentos del análisis social*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Pachas, Sofía. 2007. *Luis Ugarte y la sociedad de Bellas Artes*. Lima: SHRA-UNMSM.
- Peñaherrera, Liliana. 1988. «Historia de la fotografía en el Perú». *Lienzo* 8: 235-46.
- Poole, Deborah. 2000. *Visión, raza y modernidad*. Lima: Sur.
- Poole, Deborah, y Gabriela Zamorano. 2010. «Del frente al perfil: retratos raciales de Frederick Starr». En *De frente y de perfil. Retratos antropológicos en México y Ecuador*, editado por Gabriela Zamorano y Deborah Poole, 14-9. Quito: FLACSO Ecuador.
- Pratt, Mary Louise. 2011 (1992). *Ojos imperiales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Quijano, Aníbal. 1985 (1978). *Imperialismo, clases sociales y Estado en el Perú 1980-1930*. Lima: Mosca Azul.
- . 1991a. «La razón del Estado». En *Modernidad en los Andes*, compilada por Enrique Urbano, 97-120. Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas.

- . 1991b. «Poder y crisis en América Latina». *Páginas* 109: 40-59.
- . 2000. «Colonialidad del poder y clasificación social». *Journal of World-systems* 6 (2): 342-86.
- . 2001. «Poder y derechos humanos». En *Poder, salud mental y derechos humanos*, compilado por Carmen Pimentel, 9-26. Lima: CECOSAM.
- . 2014. *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/decolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.
- Quintero, Pablo. 2010. «Notas sobre la teoría de la colonialidad del poder y la estructura de la sociedad en América Latina». *Papeles de Trabajo* 19:1-15.
- Rénique, José Luis. 1980. «El Centro Científico del Cusco». *Histórica* 4 (1): 41-52.
- Ríos Pagaza, Carlos. 1924. «La ciudad milenaria», *Varietades* (Lima), 1 de enero.
- . 1928. «El descubrimiento del Huaynapicchu», *Varietades* (Lima), 8 de agosto.
- Said, Edward W. 2002 [1997]. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Salazar Bondy, Augusto. 2013 [1965]. *Historia de las ideas del Perú contemporáneo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.
- Saussure, Ferdinand. 1945. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Schwarz, Herman. 2001. «Martín Chambi: corresponsal gráfico». En *La recuperación de la memoria: El primer siglo de la fotografía, Perú 1842-1942*, editado por Natalia Majluf, 14-49. Lima: Fundación Telefónica.
- Sennett, Richard. 2000. *La corrosión del carácter*. Barcelona: Anagrama.
- Tagg, John. 1998. *The Burden of Representation: Essays on Photographs and Histories*. Mineápolis: University of Minesota Press.
- Thissen, Servais. 2008. *El Perú profundo de Teófilo Hinostroza*. Lima: SIC.
- Troya, María Fernanda. 2013. «De frente y de perfil: algunas consideraciones». En *De frente y de perfil. Retratos antropológicos en México y Ecuador*, editado por Gabriela Zamorano y Deborah Poole, 10-3. Quito: FLACSO Ecuador.
- Valcárcel, E. Luis. 1981. «El Cusco de comienzos de siglo». En *Luis E. Valcárcel Memorias*, editado por José Matos Mar, 11-108. Lima: IEP.
- Vich, Víctor. 2010. «El discurso sobre la Sierra del Perú: La fantasía del atraso». *Crítica y emancipación* 2 (3): 115-68.
- Villaplana, Virginia. 2010. «Memoria colectiva y mediabiografía como transformación de las narrativas culturales». *Arte y políticas de la identidad* 3: 87-102.
- Williams, Raymond. 2001. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.
- Zegarra, Margarita, comp. 1999. *Mujeres y género en la historia del Perú*. Lima: CENDOC-Mujer.

La Universidad Andina Simón Bolívar (UASB) es una institución académica creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. Es un centro académico abierto a la cooperación internacional. Tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración y el papel de la subregión en Sudamérica, América Latina y el mundo.

La UASB fue creada en 1985. Es una institución de la Comunidad Andina (CAN). Como tal, forma parte del Sistema Andino de Integración. Además de su carácter de centro académico autónomo, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene sedes académicas en Sucre (Bolivia) y Quito (Ecuador).

La UASB se estableció en Ecuador en 1992. En ese año, suscribió con el Ministerio de Relaciones Exteriores, en representación del Gobierno de Ecuador, un convenio que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador la incorporó mediante ley al sistema de educación superior de Ecuador. Es la primera universidad en el país que logró, desde 2010, una acreditación internacional de calidad y excelencia.

La Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E), realiza actividades de docencia, investigación y vinculación con la colectividad de alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros espacios del mundo. Para ello, se organiza en las áreas académicas de Ambiente y Sustentabilidad, Comunicación, Derecho, Educación, Estudios Sociales y Globales, Gestión, Letras y Estudios Culturales, Historia y Salud. Tiene también programas, cátedras y centros especializados en relaciones internacionales, integración y comercio, estudios latinoamericanos, estudios sobre democracia, derechos humanos, migraciones, medicinas tradicionales, gestión pública, dirección de empresas, economía y finanzas, patrimonio cultural, estudios interculturales, indígenas y afroecuatorianos.

ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

273	Giovanny Puchaicela, <i>El valor cultural de las bandas de pueblo en Ecuador</i>
274	Andrea Angulo, <i>La difusión de la música alternativa en la comunidad virtual</i>
275	Eduardo Yumisaca Jiménez, <i>La interculturalidad en las bandas de fusión musical</i>
276	Gabriela Argüello, <i>La conmemoración del primer centenario de la Comuna de Santa Clara de San Millán</i>
277	Juan Pablo Guerrero, <i>Aproximación intercultural del «delito»: Su tratamiento en la justicia estatal y en la justicia indígena</i>
278	Monserate Gómez, <i>Diálogos y tensiones entre comunidad y museo en Quito (2009 -2014)</i>
279	Santiago Andrade Mayorga, <i>Tutela constitucional del derecho de propiedad en Ecuador</i>
280	Diego Peña, <i>El convenio de accionistas en Ecuador</i>
281	Manai Kowii, <i>Sumakruray: Debates sobre el arte kichwa</i>
282	Gustavo Freire, <i>Formación en turismo: Una perspectiva empresarial</i>
283	Ana Robayo, <i>De la hacienda al Quito urbano: El caso del barrio La Concordia # 1</i>
284	Katty Bravo, <i>Brujas y diablos en el corregimiento de Yauyos (1660)</i>
285	Paulo César Gaibor, <i>Criminología mediática y victimología del miedo</i>
286	Iván Viteri, <i>Violencia simbólica y gestión educativa</i>
287	María Belén Garcés Custode, <i>Ecuador: Capitán Escudo y la construcción de la nación</i>
288	Yuri Gómez, <i>Luz y sombra en los Andes: Imagen fotográfica y poder en Martín Chambi y Sebastián Rodríguez</i>

A partir de una serie de imágenes de los fotógrafos Sebastián Rodríguez (Huancayo, 1896-Morococha, 1968) y Martín Chambi (Puno, 1891-Cusco, 1973), en este libro se exploran las formas de representación de los Andes peruanos durante la primera mitad del siglo XX.

El análisis distingue, sin perder unicidad, entre las fotografías sobre el entorno y aquellas sobre sus habitantes desde el contexto social en el que cada uno ejerció su práctica artística: Cusco, en la Sierra sur, en el caso de Chambi, y Morococha, en la Sierra central, en el de Rodríguez. De igual manera, la investigación coloca en el centro de la producción de estas imágenes fotográficas la categoría del poder desde la heterogeneidad histórico-estructural.

Yuri Gómez (Lima, 1984) es licenciado en Sociología (2014) por la Pontificia Universidad Católica del Perú y magíster en Estudios de la Cultura con mención en Artes y Estudios Visuales (2015) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Es autor de *Lima en concreto, una historia en transformación* (2019). En la actualidad, ejerce la docencia en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, así como en la Universidad de Ciencias y Artes de América Latina.

