

Testigos Visuales de Cambios en el Mundo Andino: Las miradas de Felipe Guamán Poma de Ayala y Martín Chambi

Changes on the Andean World: Felipe Guamán Poma de Ayala and Martin Chambi as eyewitnesses

Andrés Garay Albújar, Víctor Velezmoro-Montes ¹

Recibido el 18 de mayo de 2015 – Aceptado el 19 de julio de 2015.

RESUMEN: El artículo aborda la obra de dos creadores visuales andinos como lo fueron Guamán Poma de Ayala y Martín Chambi, activos en diferentes épocas en Cuzco, pero bajo una mirada testimonial coincidente en temas sobre el mundo andino y las condiciones de vida ahí con una separación entre ambos de trescientos años. Se emplean fuentes actuales y de época para la identificación de los autores y sus correspondientes creaciones visuales. Para el caso de Poma de Ayala se estudian los dibujos de la *Nueva Corónica* y *Buen Gobierno*, y en el caso de Martín Chambi sus fotografías publicadas en el diario limeño *La Crónica*.

Palabras clave: Cuzco, Dibujo, Fotografía, Chambi, Guamán Poma.

ABSTRACT: The article focusses on the comparison of the work of Felipe Guaman Poma de Ayala's *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (ca. 1615) and Martín Chambi's photographic covers for *La Crónica* (1918-1929). It aims to characterize their artistic vision under the *eyewitness* concept ("Testigo Visual"), that is, a self-conscious attitude toward the registration and artistic representation in defined moments of cultural crisis in Cuzco (Perú) like the beginning of the Colonial era or, three centuries later, when the industrial and modern life arrived to Cuzco in the 20th century.

Key words: Cuzco, Drawing, Photography, Chambi, Guamán Poma.

1 Andrés Garay Albújar, es Doctor en Comunicación por la Universidad de Navarra, y profesor del Área de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Piura. andres.garay@udep.pe

Víctor Velezmoro-Montes es profesor de Historia del Departamento de Humanidades de la Universidad de Piura. victor.velezmoro@udep.pe

En la historia de las artes visuales andina peruanas, las obra de Felipe Guamán Poma de Ayala y la obra de Martín Chambi constituyen hitos importantes por su peso histórico y por su repercusión cultural.² Pese a la distancia temporal entre ambos autores – uno desarrolló su obra en el primer cuarto del siglo XVII y el otro en la primera mitad del siglo XX, respectivamente –, ambos coinciden en haber sido testigos de cambios importantes suscitados en el mundo andino que les tocó vivir: Guamán Poma sobrevivió al tránsito cultural del prehispánico a lo virreinal; Chambi arribó al Cuzco en el momento en que intentaba insertarse en la modernidad a través del progreso industrial.

En tal posición, la obra gráfica de estos autores se torna testimonial: recoge las circunstancias y transformaciones del entorno, así como el antagonismo, al menos visual, entre los aspectos culturales más tradicionales y la presencia de lo nuevo en el mundo andino.

Por este motivo, se pasa a estudiar los modos en que estos artistas construyeron sus “miradas”; los contextos en que se desarrollaron y los temas recurrentes. Cabe señalar que ambos autores debieron aprender técnicas creativas novedosas: el dibujo narrativo en Guamán Poma y la

fotografía en Chambi. Este aspecto lleva a considerar el impacto que tuvo la expansión de las nuevas tecnologías europeas en América y cómo los artistas locales las asimilaron y se valieron de ellas para difundir sus miradas.

El caso de Chambi es paradigmático también porque el material para esta investigación está directamente relacionado a las imágenes que publicó en un medio de comunicación de circulación nacional. No sólo utilizó la cámara para registrar una realidad, sino que sus imágenes fueron publicadas, lo que reafirma el sentido de registrar y difundir a través de un instrumento de comunicación masiva su testimonio sobre una realidad local.

Se cree que, en tanto que testigos visuales, Guamán Poma y Chambi revelan una imagen del Cuzco, de sus pueblos y gentes, a través de procesos de comunicación visual distintos pero inspirados en la visión de la ciudad como fuente y material de trabajo.

El testigo y las imágenes

El eje de esta propuesta es la identificación del concepto “testigo visual” o *eyewitness* como valor de análisis de las obras de Guamán Poma y Martín Chambi por su importancia

² Este texto fue aprobado para el congreso **Congreso Internacional «Viajes y ciudades míticas»**, organizado en Cusco el 2014 por el grupo Griso de la Universidad de Navarra (España) y la Universidad del Pacífico (Perú).

en la comprensión de los Andes - concepto no sólo geográfico, sino histórico y cultural relacionado con la sierra sur del actual Perú, especialmente Cuzco - en dos momentos históricos distintos pero a la vez cercanos por las circunstancias concretas de vivir cada uno en un período de crisis y transformación de la ciudad cuzqueña.

En este contexto, el concepto “testigo visual” debe entenderse como el acto de acercamiento del artista a su objeto de representación pero de un modo particular: actuando plenamente consciente de su función como “testigo” del hecho (es decir, que a través de su visión dará testimonio de lo que está sucediendo) y, a la vez, intentando alejarse y enajenarse de su realidad, lo suficiente como para tener una mirada distante de lo representado.

Tanto Guamán Poma como Chambi hicieron uso de instrumentos objetivos de representación para capturar la realidad de su momento. Estas técnicas creativas (dibujo y fotografía), en tanto que tecnologías nuevas supusieron un periodo de aprendizaje para ambos. Con el dominio de estas técnicas se lanzaron a capturar la realidad de su momento pero, a diferencia de otros artistas, no a partir de modelos establecidos, por el contrario, lograron un estilo propio de representación y encuadre, al punto de expresar a través de ellas su forma de ver el mundo.

La idea del “testigo visual” nace con el arte renacentista y sus postulados naturalistas que propugnaron imitar la realidad y dar “testimonio” de ella: primero lo más fielmente posible (a través de la pirámide visual); para luego superarla, a través de la instauración de un sistema de valores estéticos absolutos ideales, constituyendo así una normativa artística clásica (Nieto y Checa, 2000).

Peter Burke, siguiendo a E. Gombrich, indica que los artistas han hecho de testigo ocular en determinados momentos (por ejemplo, Francisco de Goya (1746-1828) presenció la invasión francesa a España (1808) y la plasmó en obra “El 3 de mayo de 1808 en Madrid o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío”). La idea central de Burke es que las imágenes cobran importancia como documento histórico porque “reflejan un testimonio ocular” (2005, p. 17). Sin embargo, este autor también ha evidenciado la existencia de algunas limitaciones y riesgos que supone el uso de las imágenes como testimonio, como la congelación y fragmentación relacionadas con la captura y selección del material, en el caso de la fotografía; o la falsificación y la manipulación, relacionadas con la producción de la imagen (2008). Ante ello, el investigador debe trabajar admitiendo que las imágenes son fuentes inestimables de información sobre el pasado, pero deben estar acompañadas de un adecuado

conocimiento del contexto histórico en que se desarrollaron (Palos, 2000).

Otra limitación señalada por Burke tiene que ver con el enfrentamiento a los tópicos visuales o estereotipos, especialmente en la representación de aquello que no se conoce. Afirma el autor que el estereotipo “puede ser más o menos cruel, más o menos violento, pero, en cualquier caso, carece necesariamente de matices, pues el mismo modelo se aplica a situaciones culturales que difieren considerablemente unas de otras” (2005, p. 158).

El problema de la representación es especialmente sensible respecto a América y lo americano. En *La invención de América*, Edmundo O’Gorman (1958) afirmó que el descubrimiento colombino supuso para la corona española no sólo un hecho geográfico y de soberanía política (*novus orbis*), también la invención de un espacio histórico, América, que se fue modelando según los criterios mentales y culturales de Europa. Por su parte, Beatriz Aracil (2009) señala que el descubrimiento de América para los europeos, estuvo unida a su intento de interpretarla lo que les llevó a crear sucesivas imágenes de América, desde una imagen mítica, geográfica, política, literaria, antropológica, incluso utópica.

Pero el problema de inventar o representar América no se centró únicamente al período virreinal. Tras

la independencia y hasta buena parte del siglo XX, el Perú – como las demás repúblicas americanas – se enfrentaron a una realidad fragmentada: la de las ciudades frente a lo rural. Cecilia Méndez (2011) ha apuntado, entre otros aspectos, a la creación del concepto “indio”, relacionado con los habitantes de las serranías y caracterizado por su incultura e incivildad (p. 78), como un factor clave en la construcción de la imagen estereotipada de lo andino.

Aspecto clave a entender aquí es que tanto Chambi, por su cercanía en el tiempo, pero también Guamán Poma (a la distancia) fueron dos personajes que contribuyeron en la generación de esa imagen andina. Uno a través de sus fotografías, el otro a través de sus dibujos.

Los autores

Pocos datos biográficos se tienen del indígena, cronista y dibujante Felipe Guamán Poma de Ayala (¿1535 – 1615?). La escasa información que se ha encontrado lo dibujan como un indio ladino que trabajó como intérprete en los juicios de composición de tierras en la zona de Huamanga (ha. 1594). Tales procesos fueron organizados desde el gobierno virreinal con la finalidad de delimitar los territorios de la Corona, las encomiendas y las tierras comunales. Él mismo ha señalado que salió mal parado de un juicio, que lo desterró de sus propiedades (1600), llevándole por

decisión propia a recorrer el territorio andino y recoger testimonios de primera mano (convertirse en un “caminante” y “autor”) con el fin de escribir e ilustrar un manuscrito dirigido al rey Felipe III, el cual tituló *La Nueva Corónica y buen gobierno* (ca. 1615), el cual recogiera el estado anterior y actual del antiguo reino de los Incas. Este documento fue descubierto por R. Pietschmann en la Biblioteca Real de Copenhague (1908) y fue publicado en facsimilar por el Instituto de Etnología de París (1936).

“Tenemos que creerle, provisoriamente, bajo su palabra” apuntó Porras Barrenechea (1948) ante la ausencia de documentos que validen su existencia histórica. Adorno, por su parte, ha señalado acertadamente que todo su accionar refleja “las actitudes y acciones de la élite provincial andina desde mediados del siglo XVI en adelante – dirigidas principalmente – a conseguir empleos y privilegios en el sistema colonial” (Adorno, 2001, p. 61).

La Nueva Corónica y Buen Gobierno es un original y voluminoso manuscrito (1189 páginas) ilustrado (398 dibujos). Tanto Adorno (1986) como López-Baralt (1988) señalan el papel fundamental de la imagen en esta obra. De Holland (2008) y Velezmoro (2002) han estudiado las imágenes

desde una perspectiva artística. La estrategia de Guamán Poma fue utilizar las imágenes para complementar la información textual. Para ello concedió un valor testimonial (narrativo) a las imágenes, ajeno al simbolismo de la cultura tradicional, y asiéndose de técnicas y procedimientos del dibujo y especialmente el grabado europeo, recogió en gran número, escenas de costumbres y tradiciones culturales, pero también se aplicó a testimoniar las características positivas y negativas del nuevo orden virreinal (Velezmoro, 2008).

El postrero documento sobre la existencia histórica de Guamán Poma corresponde a una carta dirigida al Rey, fechada en febrero de 1616, en la cual se presenta a su Majestad como persona conocida por el Virrey Luis de Velasco y Castilla, Marqués de Salinas (activo 1596 – 1604) y le pide permiso para remitirle, en la siguiente armada, su manuscrito. Es la última información que se tiene de este personaje.

Sobre Martín Chambi hay que decir que se constituyó en fotógrafo activo en Cuzco a partir de 1920. Chambi nació en 1891 en el pueblo Coaza, Carabaya, en el altiplano puneño, en el seno de una familia quechua de pobres condiciones. Su origen quechuahablante sería determinante en su carrera fotográfica desarrollada en Cuzco luego de su paso y aprendizaje en la ciudad de Arequipa a inicios del siglo XX.

Como muchos inmigrantes puneños que buscaban un futuro mejor, veían a la ciudad de Arequipa el lugar más cercano de desarrollo. En 1908 Chambi llegó a esta ciudad y empezó a trabajar como ayudante en el estudio fotográfico más importante de la región, el del fotógrafo Max T. Vargas: estaba situado en la Plaza de Armas de la ciudad, era el preferido por la clase dirigente arequipeña y por la familias del alcurnia que ansiaban una imagen favorable y funcionaba como una empresa de buena reputación en torno a la actividad fotográfica (Villacorta y Garay, 2015).

Más allá del cumplimiento de los trabajos operativos que desarrollaría Chambi en ese estudio fotográfico, la experiencia le dio roce con modos sociales del mundo burgués arequipeño al que no estaba acostumbrado, pero al que tampoco puso resistencia. Arequipa era la ciudad más pujante de la segunda mitad del siglo XIX, pues recibía a grupos de emigrantes europeos que fueron creando, con las familias locales, un tejido social de gustos occidentalizados, además del aporte a la dinámica de desarrollo comercial que se extendía desde Mollendo hasta Puno con la exportación de la lana (Málaga, 2015). Esto explicaría en parte el elevado gusto de la gente en sus códigos sociales y su demanda de retratos artísticos que tuvieron los estudios fotográficos como el de Max T. Vargas.

Chambi en Arequipa trabaja en el núcleo de lo más moderno y sofisticado en fotografía del sur peruano, un lugar de intensa producción de imágenes fotográficas de diversos géneros o tipos. A través del trabajo de su maestro conoció la práctica de la fotografía de paisaje, de costumbres típicas, de descubrimientos arqueológicos como el de Tiahuanaco en 1903 (Villacorta y Garay, 2015). Además de este concepto de fotografía de registro - testimonio, con su maestro conoció el valor de circulación de este tipo de imágenes a través de la venta de la fotografía de tarjetas postales con vistas del sur andino peruano. Pero esta noción de difusión tendría su eficacia colectiva en el registro de temas de interés y su respectiva publicación en medios limeños, como la revista *Varietades* o el diario *La Crónica*. En la presente investigación se señalan sus fotografías publicadas en este último medio porque se cree que fue el caso que mejor se ajusta a la idea de la mirada y testigo del mundo andino que comparte con un público amplio y masivo.

Es en este contexto de intensidad y aprendizaje fotográfico donde Chambi conoce el progreso material y cultural. A través de su estancia de nueve años en Arequipa experimentaría en persona un mundo andino criollo de permanente cambio, con ciudadanos que eran protagonistas en ese contexto de progreso y desarrollo. Pero sería en 1920, cuando se establece en Cuzco

como fotógrafo independiente y veremos personificar esa cualidad de observador y testigo de un mundo de cambios, bajo una mirada de hombre culto: habla el español, se viste con traje europeo, tiene su familia con Manuela López, su local es punto de encuentro de artistas y personalidades de variadas tendencias como lo había aprendido en Arequipa (Garay y Villacorta, 2012). Chambi se vería a sí mismo como un verdadero mestizo que cree en la modernidad, en un futuro artístico prometedor, pero con un pasado con el que nunca tuvo una ruptura.

Contextos de trabajo

A diferencia del resto de la producción artística local del siglo XVI, los dibujos de Guamán Poma destacan por la expresividad narrativa que contienen. Ajeno a los estereotipos, pero sin desprenderse de la influencia de los grabados europeos, la obra cobra un valor testimonial inusitado, de gran vitalidad, en parte por el fuerte componente moral que impone la visión de este artista, quien no sólo asume un papel de testigo, sino de juez. He allí la impronta de la evangelización a través de la imagen, como señala Estabridis (2002) “La imagen grabada en estampas se convirtió en un instrumento indispensable por su poder comunicador, para la enseñanza de la Historia Sagrada y de los dogmas de fe” (p. 38). Guamán Poma escribió y dibujó no para él ni sus coterráneos,

sino para el Rey; para lograrlo, se hizo de una lengua que no era la suya, como también de estrategias comunicativas y creativas ajenas a su tradición cultural, y tuvo éxito pues logró dar voz a los reclamos de sus congéneres; a la vez que revisitó las transformaciones que estaban ocurriendo en el territorio, denunciando los abusos y valorando los aciertos.

Aunque la obra de Guamán Poma pretende ser “andina” en cuanto a su espacio geográfico, está marcada por la experiencia vital del autor. Por ello su obra gira en torno al Cuzco, “cabeza y corte real de los reyes Incas” (Guamán Poma, 1615, p. 1059).

Tres siglos después se observa una visión testimonial similar a través del lente fotográfico de Martín Chambi. Por entonces, la ciudad del Cuzco desde los años de 1910 pasaba por el periodo denominado “la primera modernización”, en el que experimentó cambios importantes que le permitió salir del retraimiento en que vivía desde inicios de la República (Flores, 2010). Estos cambios mostraron en su momento el gran esfuerzo de la ciudad por ingresar a la modernidad. El descubrimiento científico de Machu Picchu (1911) por Hiram Bingham despertaría en los intelectuales cuzqueños un interés por valorar los tesoros arqueológicos y con ello impulsar decididamente el turismo en la zona. En 1914, a raíz de la construcción de la central hidroeléctrica, se iluminó la vieja

ciudad; en 1921 el pionero italiano Rolandi unió en avión Lima y Cuzco por primera vez.

En 1928 la línea del ferrocarril, proveniente de Arequipa, Puno y Sicuani, llegó hasta “Máquinas”, nombre original del actual Aguas Calientes, acceso clave en la visita masiva a Machu Picchu. Las clases sociales experimentaban reacomodos que contrastaban con los modos de la herencia campesina y rural. Se originó un creciente proletariado urbano, con sindicatos y asociaciones gremiales, creando un tejido social de altos contrastes. Chambi miró todo aquello con su fina sensibilidad pero con sorprendente lucidez. Vio, documentó y comunicó aquello con la seguridad que le daba su formación técnica y artística, y también con la actitud propia de un hombre con mentalidad abierta a los nuevos tiempos.

En ese contexto de los años veinte el Indigenismo está plenamente vigente como un movimiento social, político y artístico, con epicentro en Cuzco y Puno, pero con repercusiones en Arequipa y Lima. Se le relaciona con un espíritu romántico estimulado por el “irracionalismo mesiánico de las masas indígenas y su soterrada religiosidad; sienten la fascinación de lo Otro (que es sinónimo de lo no burgués)” (Huayhuaca, 1990, p. 23). Con todo, frente al debate de ideas impulsado por los partidos políticos sobre el problema agrario y campesino, los indigenistas

favorecieron “la acusación panfletaria, el arrebató lírico, la narrativa pastoril que ensalza la bondad intrínseca del desposeído... el ensayo de vaga filosofía telúrica” (Huayhuaca, 1990, p. 24), sin bases ni propuestas técnicas ni estrategias sociales de solución.

El Indigenismo ha merecido variados y numerosos estudios. No se va a entrar en profundidad en el tema. Pero es importante señalar que, como dice Jorge Flores Ochoa (2010) “se tiene la sensación de no haber sido realmente comprendido. Algunos análisis son demasiado rígidos, esquematizados, plenos de teorizaciones distorsionadas, que muestran que no logran comprender algo que posee poderoso sustrato emotivo, que tal vez se pueda considerar sentimental...” (p. 226).

En el contexto de los años de 1920, marcado por el debate sobre historia e identidad y justicia social, Chambi es “un hombre prudente y nada provocador, laborioso y básicamente racional, que ha roto parcialmente con las oscuras demandas de la tierra y la consanguinidad para abrazar los valores de la educación, la vida urbana, el cálculo comercial y sus transacciones, y que busca ajustarse a esta sociedad y lograr su reconocimiento” (Huayhuaca, 1990, p. 23).

Las obras

Las imágenes del manuscrito *Nueva Corónica y Buen Gobierno* recogen una amplia información proveniente de la

Figura 1. Pregunta el autor “Ma, Villauai. Achamitama”.



Fuente: Felipe Guaman Poma de Ayala, Nueva Corónica y Buen Gobierno (368). Tomado de: Det Kongelige Bibliotek (2004).

tradición oral pero también de la visión directa. Dejando de lado los dibujos que corresponden al registro de la época de los Incas, cabe resaltar la escena autobiográfica en la que el artista se representa acompañado de los ancianos jefes del Consejo Real Inca. Es una imagen sugerente por dos motivos: el autor se representa vestido a la usanza española (sombrero, golilla, jubones y zapatos) frente a las sandalias y los *unkus* de los ancianos; y, segundo, porque se representa en actitud de indagación, redescubriendo el pasado a través de

la información recogida tras interrogar a los mayores (Figura 1).

En otras ocasiones, reproduce de manera muy vívida las escenas cotidianas del virreinato, como la del arriero español que cruza la serranía acompañado de su esclavo negro al mando de una recua de mulas. Llama la atención el gusto del artista por el detalle en las vestimentas del arriero, así como de los mantos, plumas y correajes de las mulas. No deja de notarse también los baúles o petacas sujetadas al lomo de las bestias (Figura 2).

Figura 2. Tanbos. Requa que paza en este reino.



Fuente: Felipe Guaman Poma de Ayala, Nueva Corónica y Buen Gobierno (1083/1093). Tomado de: Det Kongelige Bibliotek (2004).

Relacionada con la incorporación de nueva tecnología es la imagen que representa a un indio “dando la hora” con una campanilla, con los dedos apunta a un “reloj solar” artificio desconocido en el mundo andino y que aquí, siguiendo el gusto de Guamán Poma por la ornamentación, se observa dispuesto sobre un pedestal ornamentado con motivos de follaje y volutas. El reloj marca el horario de luz (6 de la mañana a 6 de la tarde) y como para reforzar la idea que trabaja con el paso del sol, se ha dispuesto un

pequeño disco solar en la parte superior izquierda del dibujo (Figura 3).

Muchas otras imágenes se podrían recoger: la escena agrícola que representa al labrador que cuida su sembrío de maíz, quien se sienta al calor del hogar en una noche de luna llena; mas, en primerísimo plano, el lector (no el guardia) puede observar, oculto entre los maizales, al ladrón que se lleva las mazorcas acompañado de su llama (Figura 4).

Figura 3. Reloj que han de tener indios.



Fuente: Felipe Guaman Poma de Ayala, Nueva Corónica y Buen Gobierno (853/867). Tomado de: Det Kongelige Bibliotek (2004).

Sin embargo, no cabe duda que una imagen sugerente es la propia representación de la ciudad del Cuzco. En ese dibujo, Guamán Poma se aleja de los posibles estereotipos para la representación de ciudades (evidenciada en arquitectura y modelos urbanos comunes) para reflejar la realidad de una ciudad en transformación. En efecto, el Cuzco de Guamán Poma no corresponde ya a la gran ciudad incaica; por el contrario, el autor recoge la imagen de un ciudad en crecimiento, desordenada, con barrios que alternan sus nombres en

quechua y español; con lugares que recuerdan los espacios incas (Pinas Huasi, “casa de los cautivos de guerra”) junto a otros nuevos constituidos a la sombra de lo sagrado (barrio de San Blas o el de San Cristóbal). Una ciudad en transformación que se guía, ya no por la mentalidad indígena de la cuatripartición, sino en otro más moderno que tiene, por un lado, un ordenamiento social claro (españoles/ indígenas) como un planteamiento constructivo (construido/derruido) (Figura 5).

Figura 4. Travaxo. Zara Pucoi Zuuamata uacaychay mita.



Fuente: Felipe Guaman Poma de Ayala, Nueva Corónica y Buen Gobierno (1141/1151). Tomado de: Det Kongelige Bibliotek (2004).

El Cuzco de Guamán Poma está alejado de la belleza idealizada del “Cusco Urbs Nobilissima” de Theodore de Bry (Francfort, 1597): no se organiza a través de una cuadrícula ortogonal perfecta de calles rectas; por el contrario, este Cuzco está marcado por dos espacios centrales encajonados (las Plazas Aucaypata y Cusipata), que se conectan a través de soportales. En torno a ellos, aparece una serie de arquitecturas, algunas en destrucción (*yllapa cancha*) y otras en construcción (la iglesia de San Sebastian Cachi). A ello se suma las tiendas de los indios

del primer plano frente a las construcciones oficiales de la parte superior derecha. El Cuzco registrado por Guamán Poma, un indígena “ladino”, cristianizado, culturalmente mestizo, insertado en la sociedad virreinal de su tiempo, es un testimonio de primer orden puesto que pretende ser veraz con lo que observa (los hechos son registrados tal como los ve), por eso plasma su visión personal. De este modo, la ciudad adquiere un sentido nuevo que se asienta ya no en la mentalidad mítica del pensamiento andino, sino en la

Figura 5. La Gran Ciudad I Cabeza y corte real de los doze reys Yngas, Santiago del Cuzco en medio del rreyno y obispado.



Fuente: Felipe Guaman Poma de Ayala, Nueva Corónica y Buen Gobierno (1051/1059). Tomado de: Det Kongelige Bibliotek (2004).

verosimilitud del fenómeno que está ocurriendo “en este preciso momento”.

Esto último hace que la mirada de Guamán Poma sea moderna, ajena a los convencionalismos de la época observados en la pintura religiosa. Los dibujos pomianos dan un salto a formas de representación más vivas y dinámicas en las que el espacio sirve de telón de fondo para testimoniar la vida expresada en sus distintos escenarios.

Por la parte de Martín Chambi, cuya

obra goza en la actualidad de un reconocimiento internacional indiscutible, su archivo fotográfico es un conjunto que podría verse como un gran documento gráfico del momento histórico del pueblo andino mirado por él. Como Guamán Poma, Chambi, recoge un abanico amplio de actividades humanas en condiciones variadas; registra el paisaje natural como expresión de riqueza territorial, vistas con ruinas arqueológicas y monumentos coloniales fotografiados con igual respeto por ser expresiones

Figura 6. Campesinos en juzgado, h. 1929. Martín Chambi.



Fuente: Copia moderna a partir de placa negativa de vidrio. Colección Archivo Fotográfico Martín Chambi.

de una identidad mestiza.

La visión de Chambi expresa las tensiones sociales, pero más allá de parcializar desigualdades –que se hacen terriblemente evidentes en la apreciación individual de algunas de sus fotografías (Figura 6)- él intenta unificar los rasgos de una mezcla, de un mestizaje. La mentalidad de Chambi debe entenderse a partir de la intencionalidad que plasmó en sus obras a partir de su propia mirada e intereses. No es casual que en 1934, en un aviso de su establecimiento,

remarcara que tenía entre sus méritos haber hecho posible “conocer en las cinco partes del mundo las maravillas de arqueología, paisajes, tipos, costumbres, etc., de la tierra de los incas” (Garay, 2010, p. 127).

Fueron las exposiciones artísticas uno de los medios a través del cual Chambi dio a conocer este abanico de temas. En estas exposiciones no incluía retratos de estudio, tan solo estos “Motivos Andinos”, de los que estaba tan orgulloso que dijo de ellos, en la exposición de Santiago de Chile de

1936, “He aquí el mestizaje colonial” (Garay, 2010, p. 127).

En materia de retrato fotográfico su obra alcanza un nivel supremo de calidad y de intensa expresividad. Específicamente el retrato de exteriores, realizados por encargo o por iniciativa personal, es donde esta práctica fotográfica cambiaba de signo a veces, pues Chambi registraba motivos insólitos, como El Grupo de Juicio Oral; El Organista y, El Niño y el Policía en la Plaza Regocijo, que combinan la

dimensión del retrato artístico con la interpretación social (Figura 7).

De todo el legado de Chambi, en el que también se incluyen las postales turísticas que fueron productos a través de los cuales se circuló masivamente tópicos andinos, interesa enfatizar su actividad como corresponsal gráfico del diario limeño *La Crónica* en los años de 1920. Ténganse en cuenta que a diferencia de *El Comercio* o *La Prensa*, Chambi eligió trabajar con *La Crónica* por el

Figura 7. Chicucha y policía, h. 1924. Martín Chambi.



Fuente: Copia moderna a partir de placa negativa de vidrio. Colección Archivo Fotográfico Martín Chambi.

valor que este medio de comunicación le daba a la fotografía incluyéndola a toda página de la portada y contraportada.

Desde su fundación, en 1912, este diario contempló hacer de la fotografía una marca de estilo en su diseño, publicando imágenes a portada completa y con fotografías que enviaban fotógrafos de todas las regiones del Perú, quienes registraban lo más relevante que acontecía en sus pueblos (Borda, 2013). Por esta causa,

es significativo ver que Chambi se amoldó a esta propuesta y logró evidenciarse como un “testigo visual” frente a algo que fue visto, registrado, publicado y comunicado. Es decir, un valor de registro y testimonio que da cuenta de las características del mundo andino que ha pasado por la mirada y pensamiento del fotógrafo.

Sus colaboraciones con este medio datan de un periodo que comprende de 1918 a 1929, periodo en el cual llegó a publicar la importante cifra de 59

Figura 8. El progreso ferrocarrilero en el Perú. Fotografías de Martín Chambi.



Fuente: La Crónica, Lima, 21 de setiembre de 1921. Colección del Centro de Documentación del Diario El Peruano, Lima.

fotografías entre portadas y contraportadas, y unas pocas en interiores (Schwarz, 2006). En ese sentido, es importante indicar que los temas que Chambi fotografiaba en Cuzco para *La Crónica* representaban los acontecimientos significativos de un pueblo laborioso que se desarrolla dentro de un marco donde se hacen visibles las condiciones geográficas e históricas de la vida en el sur andino peruano.

Algunas portadas de Chambi representan bien esa “primera

modernización” de la que se ha hablado antes. Cuzco encaraba el progreso: la apertura de carreteras y estaciones de ferrocarril son claves para el desarrollo de los pueblos (Figura 8). Pero tan importante como eso era dar a conocer el legado arquitectónico y arqueológico del Cuzco, aspectos que sustentan una identidad histórica y unas condiciones de vida en costumbres sociales y en expresión religiosa (Figura 9). Todo un abanico de situaciones y temas que le interesan a él en primer lugar, y

Figura 9. La procesión del Señor de los Temblores en el Cuzco. Fotografía de Martín Chambi.



Fuente: *La Crónica*, Lima, 14 de abril de 1927. Colección del Centro de Documentación del Diario El Peruano, Lima.

luego al editor del diario que no duda en publicarlas en portada.

Chambi utilizó sus imágenes fotográficas para dar a conocer al gran público lo que acontecía en el Cuzco. En su obra no se percibe una mirada desprendida de la realidad, ni indiferente a las mezclas y cambios, como tampoco indiferente a la condiciones de vida del hombre andino (Figura 10). Tiene una actitud –propia de una mente moderna– de abrazar el futuro y el desarrollo, sin dejar de ser crítico con lo que ve en el

presente y lo que este tiene de huellas del pasado en los aspectos socioculturales.

Consideraciones finales

En este trabajo se ha planteado una primera aproximación a un tema novedoso y vigente que requiere ser abordado de manera interdisciplinar. Para este primer estudio se han elegido cinco obras de cada autor con el objeto de dar unidad al trabajo y de ejemplificar los argumentos en torno a

Figura 10. La vida en la puna peruana. Fotografías de Martín Chambi.



Fuente: La Crónica, Lima, 22 de mayo de 1927. Colección del Centro de Documentación del Diario El Peruano, Lima.

la mirada. Pero el eje de la propuesta tiene que ver con el hombre, con su visión del mundo y los modos en que toma contacto con la realidad circundante. Los personajes estudiados fueron dos artistas indígenas, conectados entre sí por sus obras visuales, plagada de referencias a las escenas de vida cotidiana y especialmente a los cambios que se suscitaban en su entorno. Ellos fueron capaces de desarrollar no sólo una fina mirada estilística, también actuaron conscientemente como testigos, cuyas obras se han convertido en testimonios visuales de lo que presenciaron en su momento.

Esa perspectiva testimonial por su originalidad, es interesante plantearlo para el caso peruano, específicamente la obra de Guamán Poma amerita ser estudiada desde otro ángulo que el propuesto para la pintura realizada en el Cuzco durante el siglo XVI. La obra de Guamán Poma está marcada por la “veracidad” de los hechos que recoge, en un intento de hacer visible aquello que, a su entender, se oculta. Por eso sus imágenes son marcadamente polémicas, porque lejos de la idealización de las imágenes sobre el Imperio de los Incas, las escenas del apartado Buen Gobierno e incluso las imágenes de las ciudades del virreinato, tienen un marcado sentido moralista y un significado simbólico, que reflejan la actitud, la mirada particular que imprime el autor la realidad descrita.

Por su parte Chambi no fue ajeno a los cambios. Chambi reconoce en Cuzco a

una ciudad vieja, pero viva y multicultural. La constatación de rasgos culturales dísimiles son para él una dificultad, pero que por sus condiciones culturales mestizas elabora un discurso fotográfico íntegro que no es concluyente, sino que abre cuestionamientos sobre el hombre andino como un ser marcado por la historia y la geografía, pero que asume el progreso como un nuevo reto. Además, Chambi asume el Cuzco como un espacio único e histórico, pero integrado a una noción de un país. Sin duda, el cuerpo de imágenes de Chambi publicadas en el diario *La Crónica* –de circulación nacional– están también cargadas de “veracidad”, y son sus intentos de hacer visible al resto del Perú lo más relevante para él de lo que pasaba en Cuzco.

Otro aspecto a considerar en esta original perspectiva tiene que ver con el hecho de tener a dos nativos indígenas de nacimiento, pero culturalmente mestizos, que asumen su mestizaje (no sabemos si conscientemente o no) como un medio que les permitirá alejarse de sus raíces para insertarse en un contexto más cosmopolita, caracterizado por la ciudad de los blancos /la ciudad moderna, en la cual se insertan y conviven, intentando leer y adquirir sus códigos, para luego volverse hacia sus propias raíces. El signo individual sería un prisma único, pero no menos dramático, a través del cual ellos veían las complejidades de su tiempo.

En ese sentido, se plantea un tercer aspecto que tiene que ver con la actitud

personal respecto a lo que registran. Esto es, la capacidad de los artistas para auto-reflexionar sobre su propia existencia en tanto que seleccionan y capturan un momento y un escenario con sus actores. Es sorprendente lo muy parecida que es la mirada auto-reflexiva en los dos artistas: una mirada inquietante que buscaba explicarse el “¿quién soy?, ¿qué soy?” ante el momento álgido y antagónico por el que pasaron; y que les llevó a referirse al pasado con cierta melancolía aunque de distinto modo: para Guamán Poma estuvo marcado por la experiencia del

derrumbamiento y la pérdida “de lo que fue”, “de lo que existió” de su propio universo (simbólico y material). Por el contrario, Chambi muestra el momento de la recuperación y reconocimiento de su identidad como indígena, mestizo y peruano. Pero si ante el pasado la mirada es melancólica, ambos autores miran el futuro con cierto interés por los cambios que podrían suscitarse (gran anhelo de Guamán Poma) y por el progreso que traían los cambios en la nación y que pronto se visibilizaron en la capital cuzqueña (Martín Chambi).

Referencias Bibliográficas

Adorno, R. (2001). *Guaman Poma and his illustrated chronicle from Colonial Perú: From a century of Scholarship to a New Era of Searching*. Copenhagen: Museum Tusculanum y University of Copenhagen Press.

Adorno, R. (1986). *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru*. Austin: University of Texas Press.

Aracil, B. (2009). Sobre el proceso de creación de un imaginario múltiple: América durante el período colonial. En C. Alemany y B. Aracil (Ed.), *América en el imaginario europeo* (p. 13-29). Alicante: Universidad de Alicante.

Borda, R. (2013). Precursor del fotoperiodismo. En *El Peruano*, 15-11, p. 4 y 5.

Burke, P. (2008). Cómo interrogar a los testimonios visuales. En J. Palos y D. Carrió (Coord.), *Historia Imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Europa Moderna* (29-40). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica – Universitat de Barcelona.

Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Estabridis, R. (2002). *El grabado en Lima virreinal: Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: UNMSM.

De Holland, A. (2008). *Nueva Corónica: Tradiciones artísticas europeas en el virreinato del Perú*. Cusco: CBC.

Flores Ochoa, J. (2010). Chambi ciudadano del Cusco. En A. Garay, *Martín Chambi, por sí mismo* (pp. 221 - 243). Piura – Pamplona: Udep – Eunsa.

Garay, A. (2010). *Martín Chambi, por sí mismo*. Piura y Pamplona: Udep – Eunsa.

Garay, A. y Villacorta, J. (2012). *Un arte arequipeño: maestros del retrato fotográfico*. Lima: Minera Cerro Verde.

Gisbert, T. (1992). The artistic world of Felipe Guaman Poma. En R. Adorno et. Al., *Guaman Poma de Ayala. The Colonial art of an Andean Author (75-91)*. Nueva York: America Society.

Guaman Poma de Ayala, F. (1993). *Nueva Corónica y buen gobierno [ca. 1615]*. Lima: FCE.

Huayhuaca, J. (1993). *Martín Chambi, fotógrafo*. Lima: Ifea.

López-Baralt, M. (1988). *Icono y conquista. Guaman Poma*. Madrid: Hiperión.

Málaga, A. (2015). Las imágenes en la sociedad arequipeña. En *Fotografía Max T. Vargas Arequipa y La Paz* (págs..). Piura: Universidad de Piura.

Méndez, C. (2011). De indio a serrano: nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII-XXI). *Histórica*, XXXV. 1, 53 – 102.

Nieto, V. y Checa, F. (2000). *El Renacimiento: formación y crisis del modelo clásico*. Madrid: Istmo.

Palos Peñarroya, J. (2000). El testimonio de las imágenes. *Pedralbes*, 20, 127-142.

Porrás Barrenechea, R. (1948). *El cronista indio Felipe Huamán Poma de Ayala*. Lima: Lumen.

Schwarz, H. (2007). Martín Chambi: corresponsal gráfico (1918 – 1929). En *Martín Chambi*. Madrid: Fundación Telefónica y Ed. La Fábrica.

Velezmoro-Montes, V. (2008). Y no hay remedio... Imágenes reinventadas para un discurso ideológico en el manuscrito de Felipe Guaman Poma de Ayala. En J.

Palos y D. Carrió (Coord.) *Historia Imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Europa Moderna* (359-384). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica – Universitat de Barcelona.

Velezmoro-Montes, V. (2002). *La crónica ilustrada de Felipe Guamán Poma de Ayala. Propuesta de clasificación iconográfica*. Trabajo de investigación tutelado. Inédito.

Villacorta, J. y Garay, A. (2015). Max T. Vargas: el fotógrafo como empresario y artista en el altiplano peruano boliviano (pp. 127 - 167). En *Fotografía Max T. Vargas Arequipa y La Paz*. Piura: Universidad de Piura.