

## **MARTÍN CHAMBI: ¿FOTOGRAFÍA INDIGENISTA O FOTOGRAFÍA COMO MERCANCÍA?**

MACARENA MOSCOSO BARRIO  
Pontificia Universidad Católica del Perú

### **Introducción**

La siguiente ponencia pretende abordar el recurso de la fotografía como un objeto circulante de identidad y representación social. Para ello, me basaré en el análisis de dos imágenes del fotógrafo cusqueño Martín Chambi para entrever en ellas su universo discursivo. En sus imágenes, se plasmarían símbolos que hacen testimonio de la realidad étnica, social e histórica de la sociedad agraria y urbana del Cusco. Por ello, el análisis fotográfico será la excusa para ensayar cómo el uso de un artefacto, como la cámara fotográfica, se puede contraponer: por un lado, las representaciones indias que no perseguían ningún fin lucrativo sino más bien documental e ideológico, y por otro lado, representar el modelo de modernidad que la sociedad cusqueña quería alcanzar en la época a través del acceso a la fotografía.

La exposición estará dividida en tres partes. La primera, será una breve introducción para ubicar el contexto en que se inscriben las obras emblemáticas de Martín Chambi. La segunda, a la luz del concepto de “economía visual” de Deborah Poole analizaré como la visión es disciplinada a través de las imágenes. Situaré mi marco de análisis sólo en este concepto en particular, ya que es funcional al caso que expondré. Finalmente, en la tercera, haré una serie de reflexiones sobre la labor fotográfica de Martín Chambi, en particular; y sobre la fotografía como fuente de información antropológica, en general.

### **1. Contexto de la obra fotográfica de Martín Chambi**

A fines del siglo XIX e inicios del XX, en el Perú se producían grandes cantidades de fotografías en serie destinadas al intercambio y comercialización; la magnitud que adquirió la fotografía, los estudios y sus producciones, se vieron desarrolladas en escala de tecnologías industriales para la reproducción y el consumo de imágenes visuales. Esta transformación de la fotografía -de arte a industria-, denotaría la materialidad y objetivación de elementos, posturas, rasgos y características, los cuales, a través de ese medio, reafirmarían las teorías racialistas resultantes del colonialismo (Poole 2000:260). De ese modo, las tecnologías visuales procedieron a constituir uno de los principales canales para la representación de la raza y sus tipos; en el reconocimiento, autoidentificación y marginación de grupos sociales.

Como resultado de los avances de las tecnologías fotográficas respecto a la versatilidad de las herramientas para fotografiar, el objeto-sujeto retratado se diversificó y comenzó a especializarse en aquellos sujetos que resultaban “exóticos” o “nativos”, aquellos que no habían sido advertidos previamente. El *indio serrano o andino* se había convertido en el protagonista. La fotografía también había sido colonizada.

De ese modo, los sujetos “exóticos” idóneos para fotografiar habían asumido una corporalidad bien definida en el marco social de la composición demográfica peruana. Podemos encontrar en “El diccionario para el Pueblo” de Espinoza, y “La idea general del Imperio Peruano” de Paz Soldán, cómo el indígena era conceptualizado en ese periodo de tiempo. Ambos nos hablan del indio peruano antes de la llegada de los españoles: dócil, bondadoso y sencillo (*PAZ SOLDAN 1862: XXXIX*) (*ESPINOZA 1856:617*); y cómo la colonización afectó al carácter del indio de forma negativa.

El Perú de inicios del siglo XX, específicamente en las zonas alto andinas, como Cusco, estaban constituidas por la descendencia de aquel indio que había sido transgredido por los españoles, que había sufrido total exclusión y subordinación frente a sus modos de vivir y desarrollarse; el indio, pasó a formar parte de un segundo plano de la realidad peruana postcolonial y los avances de la modernidad, solo era sujeto de mirada por su exotismo, más no se lo valoraba ni otorgaba el trato o las condiciones que merecía.

La fotografía de Chambi procedería a transformar esa mirada homogénea, otorgándole mayor reconocimiento, valoración y un espacio social en la nación peruana, infundado en la historia y en todos sus preceptos culturales. Chambi sería el precursor de la fotografía que le otorgaría el carácter para generar discusiones sobre la identidad. Desarrolló su carrera bajo muy fuertes vínculos personales, donde su principal motivación provenía de la autoidentificación con el indio, a quien retrataba haciendo testimonio de la presencia del otro: remarcando la alteridad y otorgándole fuerza en esta lucha frente a la mirada hegemónica. La fotografía de Chambi se sitúa

en un periodo donde comenzarían a consolidarse las herramientas para comprender las complejas dimensiones sociales de la composición peruana postcolonial.

Sin embargo, el valor artístico de la obra de Chambi lo podemos ver en dos niveles. Por un lado, tenemos la colección personal del autor, no sólo limitado a su estudio. Salía de sus cuatro paredes e iba a pueblos a tomar fotografías que no representaban en lo absoluto a la burguesía; sino más bien al poblador de a pie de la época, que en el lenguaje común eran indios. Y por otro lado, su oficio como fotógrafo contratado, donde utilizaba técnicas novedosas que aprendió a lo largo de su vida para retratar a la burguesía de la ciudad del Cusco.

## 2. Concepto de “economía visual”

En este punto, resulta interesante pensar en categorías conceptuales que permitan aproximarnos a las consecuencias discursivas que implica la producción de imágenes. Deborah Poole (2000), en su libro *Raza, visión y modernidad* nos presenta el término “economía visual” (POOLE 2000:18) que lo define como la organización sistemática del campo de la visión, es decir, implica que relaciones de poder y desigualdad circundan alrededor las representaciones. Las imágenes se valorizan porque se producen, circulan, se consumen y sobre todo se poseen.

*Fotografía 1: Campesina de Quéromarca con niño*



Detengámonos a observar la siguiente fotografía. El autor nos muestra a una mujer cusqueña y se nos muestra, aparentemente, como una campesina. Sabemos que la categoría *campesino* involucra dimensiones políticas y económicas que podrían no ser visibles en una fotografía, sin embargo, sabemos que no es una mujer de la aristocracia cusqueña o una autoridad local.

Al ver la fotografía es sencillo pensar en la categoría *campesino* y que la mujer que se encuentra ahí, realmente lo sea. La mujer se muestra sin mayor pose; no se para totalmente de frente para que se pueda captar también al niño que lleva a sus espaldas. La vestimenta de ambos sujetos responde a la localidad de la que ambos provienen. La mujer aparece descalza y su vestimenta está compuesta por un sombrero bien cuidado, un mantón que cubre su cabeza, la chaqueta bordada y la sobria pollera negra que casi llega hasta sus talones. Además, ella muestra su arte: un ovillo de lana cuelga de sus manos, al parecer se dedica a la textilería. La imagen no evidencia ningún tipo de manipulación más que un juego de luces que sitúa sombras en lugares específicos. Por ello, vemos como el lado izquierdo de la fotografía está oscurecido y el rostro de la mujer está iluminado a medias, la mitad de su mirada se pierde entre las sombras.

La peculiaridad de esta fotografía radica en que Martín Chambi tiene unas pocas fotos en su estudio donde los protagonistas son campesinos. Lo interesante es pensar en las circunstancias en las cuales los sujetos fueron fotografiados dentro del estudio. Estos protagonistas fueron parte de una extensa colección de documentación donde el autor pretendía guardar en su archivo personal, como lo vimos anteriormente, a quienes eran como él. La verosimilitud de la fotografía nos permite ver sujetos tales y como eran, en un afán de representar una identidad determinada no sólo en cada imagen sino en toda la documentación de las fotografías de autor.

Utilizar el término de *economía visual* presentado Deborah Poole (2000) nos permite prestar atención a los aspectos culturales discursivos a través de las imágenes cuando adquieren un determinado valor. Según Poole (2000), la fotografía tiene un valor sin igual ya que en la economía de las imágenes se mide el valor por la capacidad de representación de la realidad y la fotografía lo lograba. A la luz de Bourdieu, lo interesante del rol del fotógrafo radica en que a través de su lente nos muestra el mundo desde su perspectiva. El esfuerzo que realiza con la luz así como con el protagonismo que le brinda a ciertas personas, el fotógrafo configurará su escenario para mostrarnos lo que él desee mostrar.

*“El común de los fotógrafos capta el mundo tal como lo ve, es decir, de acuerdo a la lógica de una visión del mundo que toma sus categorías y sus cánones de las artes del pasado” (BOURDIEU 1979: 112)*

La década de 1920 se caracterizó por la aparición de intelectuales considerados indigenistas. Ellos vieron en la obra documentaria de Chambi una especie de sentimiento de trascendencia donde se revalora la raíz racial y cultural que permitiría una reconciliación con su identidad. De este modo, se podría encontrar un mutuo enriquecimiento entre la sensibilidad urbana y campesina y así erigir el tan ansiado mestizaje cultural que los intelectuales profesaban. El discurso de modernización de la sociedad cusqueña era evidente en los argumentos indigenistas, donde la discusión se centraba en plantear soluciones al problema agrario que aquejaba a los campesinos, sin embargo, la fotografía traía, en sí misma el discurso de la modernidad. José Carlos Huayhuaca (1991) nos muestra un giro interesante a la relación entre indigenistas y Martín Chambi:

*“Mientras los demás protagonistas del rico debate de ideas que se lleva a cabo en el Cusco se habían volcado a examinar, con un criterio realista, los aspectos jurídicos, económicos, políticos y antropológicos implícitos en la consideración del problema agrario y campesino, a los fines de contribuir al gran proyecto de modernización, exponiendo sus constataciones a través de monografías aplicadas, los indigenistas tienden a favorecer la acusación panfletaria, el arrebató lírico, la narrativa pastoril que ensalza la bondad intrínseca del desposeído, la narrativa profética que anuncia (con socorro de trompetería) el inminente espectáculo de la sublevación (...) A diferencia de unos y otros, Chambi se mantiene ajeno a la disertación analítica y al discurso charlatán, y se limita a ejercer el marginal- y sin embargo realmente moderno- arte de la fotografía, cuyo silencio lo dice todo.” (HUAYHUACA 1991: 23)*

Como podemos prever, la fotografía casi etnográfica de Martín Chambi respondía a necesidades políticas de la época, el indigenismo valoraba de cierto modo la imagen del indio. Sin embargo, ¿qué sucedía con las imágenes que el autor producía como oficio?

*Fotografía 2: Boda de Don Julio Gadea, Prefecto del Cusco*



Las fotografías de Chambi, en el ámbito comercial, contienen un valor de acuerdo a quienes él representaba. En 1920, acceder a la fotografía era complicado, por lo que el negocio se centraba en representar a la parte más alta de la sociedad. A ellos, Chambi les ofrecía técnicas únicas donde manipulaba las fotografías con óleos y otros materiales para lograr que estas tuvieran una iluminación única. Cada fotografía tomada, adquiría un valor superior ya que dejaba de ser solamente una imagen que representaba la realidad sino que se volvían una pieza de arte por la manipulación del autor.

*“Las fotografías pictóricas resolvían el problema al transformar las cualidades científicas (o industriales) de la fotografía en arte a través de la intervención personal – es decir manual- del artista en la tecnología mecánica de foco, tono, estructura, ángulo y textura. La impresión fotográfica, a ese respecto, no era más una mercancía reproducible a escala masiva, sino una “obra de arte” única.” (POOLE 2000: 210)* El plus artístico que la fotografía ofrece a las clases altas de la época, añade al valor de representación de la imagen, la capacidad de tener una pieza que tuviera un entramado discursivo detrás. Las imágenes ya adquiridas significaban que el comprador tendría en casa un pedazo de modernidad que elevara su estatus de burgués. En este caso, el fotógrafo pudo ser cualquiera, no necesariamente Martín Chambi; lo interesante de este proceso era la reproducción de un sujeto en una imagen que elevaría y afianzaría un estatus dentro de una clase social.

La fotografía de la boda del prefecto de la ciudad del Cusco es un ejemplo interesante de analizar desde la perspectiva de la economía visual que propone Deborah Poole. Esta imagen nos muestra a dos recién casados, que posan ante el fotógrafo con una pequeña corte de mujeres que los acompañan. La evidente estética europea de los sujetos participantes de la fotografía nos muestra que estamos frente a una persona importante de “la sociedad” cusqueña. El nombre de la imagen sólo refiere al prefecto del Cusco y no menciona siquiera a su nueva esposa: quién debía ser fotografiado el día de su boda era la autoridad.

La rigidez de los sujetos fotografiados muestra que pre existe una subjetividad modelada: una forma de posicionar el cuerpo, sonreír discretamente, tener un vestido determinado. Son personas que se separan del pueblo, es decir, muestran su categoría de ser más en la foto. Un alcance interesante sobre ello lo podemos ver en Poole:

*“Las fotografías sugieren, sin embargo, que hay (...) formas de concebir la intersección entre la formación del sujeto y el lenguaje del retrato fotográfico, que ha sido modelado en términos raciales. La primera forma, apoyada por los escritos de Foucault, cree que el proceso de sedimentación racial en el retrato*

*fotográfico constituye una acción disciplinante de la visión, por ser esta una tecnología que plasma las subjetividades según una determinada visión de la modernidad que, en su mayor parte, ha sido elaborada y centrada en Europa.”*  
(POOLE 2000: 260)

El eurocentrismo que vemos en esta fotografía tiene la característica de que ha sido manipulada con sombras a los bordes lo que le da especial protagonismo a la pareja de novios y en especial al prefecto, parado una cuarta más adelante. Esta fotografía, ocurre en un hito para la vida de estas personas, es decir, retrata el rito de unión de esta pareja. La manipulación, la vuelve una pieza de arte y al colgarla en la casa de los recién casados, lleva la modernidad al hogar para que de ese modo se discipline la mirada de quienes la observen.

Ahora les propongo mirar la fotografía como un objeto. La fotografía fue hecha por encargo, es decir, don Julio Gadea (o alguien de su familia o de su nueva esposa) le pidió a Martín Chambi que fotografiara el momento. Luego de ello, la imagen se volvería objeto y sería entregada a la nueva familia. Entonces, la fotografía, producida y consumida, adquiere un valor económico; entendemos que este supone un cierto valor de uso y valor de cambio, tal como se entiende desde Marx en adelante. Pero también un valor simbólico que fomenta su consumo por las élites. Al plus artístico que ofrecía el autor; se le suma que dichas fotografías significaban tener una pieza de la modernidad en casa. Así, tenemos a la imagen como pieza de arte, que se consume como mercancía por el valor simbólico que esta contiene. Más adelante, discutiré cómo la circulación de estas imágenes hasta la actualidad, han exacerbado su valor simbólico.

El hecho que Martín Chambi se aproximara a la fotografía de dos modos no quiere decir que no pusiera la misma sensibilidad y el toque personal en la fotografía de autor así como las fotografías por encargo. Luego del aprendizaje que tuvo en la ciudad de Arequipa, el fotógrafo llega a la ciudad del Cusco presentándose como especialista en el retrato “tipo Rembrandt” que es un juego de luces y claros oscuros que lo hacía cercano a la escuela barroca cusqueña. Un dato peculiar es que dicha técnica es que sólo la utilizaba para las fotografías por encargo, donde se daba la libertad de manipular sus fotografías con otros materiales. Cuando se trataba de fotografías para su colección personal, lo que primaba era el juego de luces que el autor utilizaba, pero en un afán documental casi rozando a un rol etnográfico. Por ello, podemos encontrar un sinnúmero de fotografías con retratos de la alta sociedad cusqueña con vestidos al estilo europeo; pero, también encontraremos la misma cantidad de fotografías fuera del estudio, documentando fiestas, lugares y personas.

## 1. Sobre Martín Chambi y la fotografía indigenista

La fotografía de Chambi era el reflejo de la mirada indígena vista desde adentro: su raíces, su memoria, su pasado, su historia, su pueblo eran capturados en las fotografías que realizaría durante su vida. Estas obras presentaban la vida casual de los campesinos e indígenas cusqueños; desde paisajes, arquitectura, celebraciones o faenas diarias, etc. Chambi era capaz de mostrarnos, a través de técnicas, ángulos, juegos de iluminación, estética y virtud, ese “otro” protagonista, fotografías en donde cada foto rescataba su –y la- identidad indígena hacia su transformación a la modernidad. Así, Chambi logro captar una serie de discursos, expresiones de pertenencia, de reconocimiento es sus fotos. Sin pensarlo, asumió el rol de activista en la política indigenista, era un indio hablando, mostrándose a sí mismo y a su pueblo a través de su obra.

Sin embargo, podemos caer en la cuenta de una contradicción persistente en el discurso indigenista: si bien las pretensiones documentarias del autor tienen el afán de resguardar mediante imágenes la identidad indígena; se cae en la representación de la alteridad y demostrar, frente a occidente, quienes son el Otro:

*“(...) el precio muchas veces ha sido tener que insistir en la escenificación de la alteridad que el Occidente desarrollado quiere para la Periferia. Una estrategia ampliamente utilizada por los artistas a lo largo de décadas y que ha comportado un éxito relativo para los que la adoptan.” (CHAMBI 2011: 16)*

El indigenismo como pretensión crea una forma de representar a un cierto grupo, cubre discursivamente una tendencia que en la época era funcional para conseguir un propósito, pero finalmente, crean categorías para pensar al indio y querer reivindicarle. Sin embargo, ello no quita que quienes se adscribieran a dicho discurso tuvieran más posibilidades de actuación de quienes eran representados.

El fotógrafo nos muestra su imaginario más personal: el mundo indígena que se despliega en su vida y en el espacio en el que se desenvuelve como fotógrafo. Las fotografías de autor brindan un tufillo de denuncia: sale de su estudio a ver qué pasa más allá de la calle Márquez, para desplegar en sus fotografías su mundo. Sin embargo, situarlo como un héroe por querer preservar su cultura no tomaría en cuenta todo el trabajo que hizo desde su estudio, donde convertía fotografías en piezas de arte para la clase alta cusqueña.

### ***Sobre la circulación de imágenes***

Líneas arriba discutía el valor simbólico de las fotografías que eran adquiridas por las élites cusqueñas. En aquella época, sólo quienes eran retratados compraban sus imágenes para colgarlas en casa. En ese sentido, encontramos una diferencia entre la labor documental del fotógrafo y el oficio fotográfico por el que era contratado: una



era sólo para archivo del autor; mientras que la otra, implicaba la transformación de la fotografía en mercancía por lo cual se obtenía una ganancia. Sin embargo, ¿qué sucede en la actualidad? ¿Podemos pensar en estas diferencias cuando pensamos en la obra de Chambi? ¿Es aún, la colección personal, vehículo de denuncia sobre el problema del indio?

Como sabemos, la obra del fotógrafo ha trascendido hasta la actualidad. Asimismo, ha sido excusa de análisis fotográfico en múltiples ocasiones –por lo que esta ponencia pudo ser escrita. De igual manera, las imágenes han llegado a muchas galerías, exposiciones en todo el Perú y alrededor del mundo. El fotógrafo ya no puede seguir produciendo imágenes, pero su obra ha trascendido como bien estético. Ahora, ha pasado a ser cotizado dentro de los márgenes del mercado artístico, no por su información discursiva indigenista, sino más bien por el valor simbólico que estas representan por ser piezas de Martín Chambi.

Por ello, estos objetos –las fotografías de Chambi, en este caso- operan como fuente de información antropológica por tener una vida social, como propondría Arjun Appadurai (1991). Las imágenes están en constante circulación y por ello, el valor simbólico ha sido resignificado:

*“Desde el punto de vista cultural, la producción de mercancía es también un proceso cultural y cognoscitivo: las mercancías no sólo deben producirse materialmente como cosa, sino también deben estar marcadas culturalmente como un tipo particular de cosas. En gama total de cosas disponibles en una sociedad, solo algunas de ellas se consideran apropiadas para ser clasificadas como mercancías” (KOPITOFF 1991:89)*

Lo interesante del caso de la fotografía de Chambi, es que en un inicio tenía como función ser vendida –por lo menos por las que eran contratado- y en ese sentido, era apropiado llamarla mercancía. Ahora, al convertirse en bien cultural, las imágenes en sí, no son vendidas ya que han trascendido la propiedad individual. Sin embargo, ahora se puede comprar los derechos de autor y reproducirlos de otro modo: en postales, en libros compilatorios de la obra, en suvenires, etc. No se puede ser dueño de la fotografía, pero se ha encontrado el modo de que la figura de Chambi, se pueda mercantilizar mediante otros modos.

Entonces, ¿qué sucede con la visión disciplinada en la actualidad? Como hemos podido ver existen nuevas formas de valorización de la obra de Chambi. El valor radica en que son obras de este fotógrafo específico y ya no en las representaciones de la modernidad o indigeneidad. En ese sentido, existe un valor simbólico de orden estético en el rastro de cómo se construía la concepción de raza en un determinado momento de la historia del Perú. Sin embargo, nosotros como espectadores poco podemos ser disciplinados en el discurso visual que estas imágenes nos dejan. Más

bien, son otro tipo de tecnologías las que disciplinan nuestra visión en la actualidad, las cuáles serán muy interesantes para reflexionar desde la economía visual cuando exista la suficiente distancia temporal. Es decir, puedo encontrar que el límite de esta categoría está en el presente, ya que es funcional a un pasado determinado con construcciones determinadas; como por ejemplo, la raza.

Luego de este breve ensayo de la importancia de la fotografía en la creación identidad; me parece pertinente resaltar la importancia que este recurso tiene como fuente de información para la antropología. Por un lado, tenemos que la fotografía, desde sus inicios y hasta antes de la invención de la cámara digital, capturaba imágenes que luego serían plasmadas en un papel. En ese sentido, la imagen se volvería un objeto. La posesión de imágenes significaba tener un pedazo de modernidad en el hogar y ello se traducía en el valor de uso y por lo tanto en el valor de cambio del objeto. Hoy por hoy, para el antropólogo, la fotografía en su versión material funciona como una fuente de información importantísima ya que nos brinda datos de los dueños de las imágenes: de cómo las guardaron, por qué las guardaron, cuántas tienen guardadas. Pero también, de qué nos quería mostrar el fotógrafo que capturó la imagen: la luz, el enfoque, el encuadre. La fotografía desde su origen no es sólo una imagen congelada, sino más bien un objeto con una vida social determinada enmarcada en un universo cultural más amplio.

### Referencias bibliográficas

- APPADURAI, Arjun (1991) *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Mexico: Editorial Grijalbo
- (1991) *"Introducción: Las mercancías y la política del valor"*, en Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Editorial Grijalbo. pp. 17–87.
- BOURDIEU, Pierre (1979) *"La fotografía: un arte intermedio"*. México: Nueva Imagen.
- CHAMBI, Martín
- (2011) *"Perú : Martín Chambi, Castro Prieto : [exposición itinerante, Fuenlabrada, Centro de Arte "Tomás y Valiente" - Castillo de Santiago, San Fernando] / Alejandro Castellote, Alicia Ventura, Juan Manuel Castro Prieto"*. Madrid: La Fábrica Editorial.
- ESPINOZA, Juan 1856 *"Indio"* Diccionario Republicano. Lima: Imprenta Libre.
- HUAYHUACA, José Carlos
- (1991) Martín Chambi: fotógrafo. Lima: IFEA. KOPYTOFF, Igor. (1991) *"La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso"*, en Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Editorial Grijalbo. pp. 89–122
- PAZ SOLDÁN, Mateo (1862) *"Idea General del Imperio Peruano"*, *"Idioma, costumbres, vestuario"*. Geografía del Perú. Paris: Librería de Fermín Didot Hermanos.

POOLE, Deborah (2000) Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes. Lima: Sur casa de Estudios del Socialismo.