

LA OBRA INÉDITA DE MARTÍN CHAMBI EN CHILE: ENTRE ARTE Y TESTIMONIO GRÁFICO (1936)

MARTÍN CHAMBI'S UNPUBLISHED WORK IN CHILE: CONFLUENCE BETWEEN ART AND GRAPHIC TESTIMONY (1936)

Natalia Calderón Martínez* <https://orcid.org/0000-0002-2773-5969>

Resumen

Martín Chambi ha sido reconocido internacionalmente, no sólo como el primer fotógrafo indígena, sino como uno de los mejores fotógrafos del siglo XX. Su obra ha sido considerada como una de las mayores expresiones de la cultura quechua y mestiza del Perú, y de manera particular, de los alrededores de Cusco. Sin embargo, el presente artículo se propone abordar su trabajo desde un nuevo ángulo, a saber, el corpus fotográfico de carácter inédito que Martín Chambi realizó en Chile durante su visita en el año 1936.

En primer lugar, analizaremos la obra de este autor fuera de su contexto tradicional característico, daremos cuenta de su enfrentamiento con una cultura diferente a la suya, de su recepción en Chile, todo esto dentro de la dualidad de su obra que se debate entre arte y documento social. En segundo lugar, abordaremos la cuestión de su metodología de trabajo que se concretiza a través del estudio del tipo humano, metodología que se hace patente al analizar tanto las entrevistas que dio en Chile, donde da cuenta del propósito de su visita, así como al estudiar el corpus fotográfico chileno. Finalmente, analizaremos la manera en que aborda la cuestión del paisaje chileno, que junto al estudio del tipo humano nos muestran a un Chambi extranjero, extraído de su cultura de origen, lo cual le permite, no obstante, construir un discurso reivindicatorio de la cultura indígena que trasciende fronteras y etnias, todo esto a través de la imagen.

Palabras claves: fotografía, indígena, arte, tipo humano, Latinoamérica

Abstract

Martín Chambi has been internationally recognized as the first Indigenous photographer and one of the best 20th-century photographers. His work has been considered one of the most significant expressions of the Quechua and mestizo culture of Peru, especially in the surroundings of Cusco. However, the present article aims to approach his work from a new perspective, namely the unpublished photographic corpus that Martín Chambi produced in Chile during his 1936 visit.

Firstly, we will analyze this artist's work outside of his traditional context, we will also give an account of his facing a different culture from his own and examine the critical response he received in Chile, all this being framed into his work's duality, which sits between art and social documents. Secondly, we will approach the issue of his working methodology, which takes shape through the study of the human type, a method that becomes evident when analyzing interviews he gave in Chile, where he sets forth the purpose of his visit, as much as when studying the Chilean photographic corpus. Finally, we will analyze the way he tackles the issue of the Chilean landscape, which, alongside the study of the human type, shows us a foreign Chambi, estranged from his original culture, an aspect that allows him to build up a discourse that vindicates the indigenous culture which transcends borders y ethnicities, all of this done through image.

Keywords: photography, indigenous, art, human type, Latin America.

Fecha de recepción: 06-10-2022 Fecha de aceptación: 13-09-2023 Versión final: 27-09-2023

La obra del denominado primer fotógrafo indígena Martín Chambi, ha sido estudiada internacionalmente desde el punto de vista de su contexto cultural específico, es decir el Perú y en particular el Cusco, de comienzos del siglo XX, donde la tradición indígena quechua cohabitaba con los incipientes procesos de modernización, como el ferrocarril y por supuesto, el aparato fotográfico.

El presente artículo busca, por el contrario, reflexionar en torno a la obra inédita de Martín Chambi, producida fuera de su contexto cultural, en Chile, durante su viaje de 1936. Esto tiene dos consecuencias mayores, por un lado, nos

obliga a repensar el trabajo de Martín Chambi, el cual siempre se consideró como profundamente arraigado a su contexto local, y por otro, esta investigación abre una discusión sobre un archivo fotográfico producido en Chile, que hasta la fecha permanece inédito.

En primer lugar abordaremos la problemática de su viaje a Chile, sus motivaciones, la situación particular de su obra que se sitúa por una parte en el contexto de la fotografía en cuanto arte y por otra, en cuanto testimonio gráfico, con valor social y no simplemente estético. Todo esto a la luz del mismo discurso chambiano quien dio varias declaraciones

* Escuela de Cine, Universidad de Valparaíso. Valparaíso, Chile. Correo electrónico: natalia.calderon@uv.cl

en la prensa chilena, así como desde el punto de vista de la recepción de su obra en el país.

En segundo lugar, analizaremos el corpus fotográfico producido en Chile, el cual nos da nuevas luces acerca de la metodología de trabajo de este fotográfico indígena, su acercamiento a otra cultura, a otros indígenas no quechuas, sino mapuche, su curiosidad por los personajes típicos, como el *huaso chileno*¹, así como su interés por el estudio de un paisaje que difería de su tierra natal.

Martín Chambi ¿artista o documentalista social?

La producción chambiana siempre estuvo escindida por una dualidad, por dos ejes, que lejos de ser incompatibles entre sí, dieron como resultado una obra particular que logró a la vez, dar cuenta de la especificidad de la producción fotográfica en Latinoamérica.

Sus contemporáneos eran conscientes de esta ambivalencia propia a su obra, que se debatía entre una concepción de la fotografía como arte y como documento. Es así como Eduardo Lira Espejo señala en la revista chilena *Arquitectura*, en 1936: “El concepto fotográfico de este artista tiene para mí un doble significado; esto es un valor como arte, y a su vez como realidad ética-social” (Lira 1936).

Este doble significado del cual habla Lira es sintomático de la producción fotográfica de Chambi, pero a su vez en un sentido más amplio, del contexto de la producción fotográfica latinoamericana, puesto que el fuerte debate que en Europa opuso férreamente a aquellos que consideraban la posibilidad de pensar a la fotografía como arte y entre aquellos que le negaban tal posibilidad, es casi inexistente en América latina².

Este hecho se reafirma si consideramos la tesis del teórico de la fotografía Ronald Kay (2005), cuando señala que frente a la ausencia de tradición artística en América latina, la fotografía se instala sin mayores complicaciones. Arte y técnica no se contraponen en el contexto latinoamericano, por el contrario forman más bien una simbiosis, crean un híbrido de nacimiento.

Como prueba de ello, podemos citar la exposición que Chambi realizó en 1935 con el pintor peruano Francisco Olazo (*El Comercio* 1935), donde ambas disciplinas lejos de oponerse fueron consideradas por la recepción como pertenecientes ambas al mundo del arte.

Es entonces este contexto el que debe enmarcar la visita que Martín Chambi realizó a Chile en 1936, es este doble eje de su obra y su ambivalencia, la que servirá como guía de su recorrido por el país. Puesto que por lo que sabemos el motivo original de su visita era dar a conocer las maravillas de Cusco y sus alrededores desde un punto de vista turístico, auspiciado por el Ministerio de relaciones Exteriores del Perú, tal como un recorte de prensa cusqueña³ lo señala y donde ya se vislumbra este doble eje, puesto que por un lado se define su visita como “propaganda de la riqueza arqueológica” y por otro, como “gira artística” (Los Andes 1936).

Es así como la primera exposición que Martín Chambi realizó en Chile fue en el contexto del IV Salón de Verano de Viña del Mar. Su trabajo fue expuesto junto a pinturas, esculturas, artes aplicadas y grabado, lo cual deja de manifiesto que su obra fue recibida por el círculo artístico chileno.

Tenemos noticias de esta exposición por una reseña sobre el Salón publicada en la *Revista de Arte*⁴ (1936) de la Universidad de Chile, donde junto con destacar a los premiados en las diversas disciplinas artísticas, se hace referencia a la obra Martín Chambi expuesta en el diario *La Nación*, rescatando su valor artístico y pintoresco, publicándose así mismo la fotografía de Chambi “Baile de indios”.

Por otro lado, entre los elementos que confirman la exposición de Martín Chambi en el Salón, se encuentra el catálogo que Martín Chambi mandó a imprimir en Valparaíso, en la imprenta New York de calle Errázuriz⁵. Dicho catálogo se titula: “*Exposición Fotografías artísticas de Martín Chambi J. Perú, Casino de Viña del Mar, 1936*” (Figura 1). Así mismo, es interesante señalar que se encontraron fotografías de Martín Chambi en los archivos del grabador Carlos Hermosilla⁶-quien recibió un premio en dicho Salón- hecho que demuestra su relación con este grupo de artistas de la región, a través del Salón de Verano.

3 Todos los documentos mencionados de recortes de prensa chilena o peruana, o catálogos pertenecen al llamado “Álbum de recortes” que Martín Chambi mismo creó para archivar toda la crítica realizada a su obra, álbum que se encuentra en los archivos de Cusco. Cabe mencionar que dicho álbum es de factura chilena, se trata de tapas de cuero grabadas con una imagen de una mujer mapuche tejiendo a telar. Seguramente este álbum fue adquirido por Chambi en el sur de Chile.

4 En esta reseña se hace referencia a la exposición que Chambi realizará posteriormente en Santiago (mes de marzo), en el diario *La Nación* y no a la exposición del Salón de Viña del Mar (mes de febrero). La posible explicación es que el autor, tal como lo señala al comienzo de la reseña, no tuvo la oportunidad de visitar el Salón, por lo que es probable que éste visitara la exposición de Chambi en Santiago y a partir de esa visita reseñara su obra.

5 En los archivos Martín Chambi de Cusco se encuentra la boleta dada por la Imprenta New York a Martín Chambi, donde se señala el detalle de la orden: «500 índices de las obras de fotografía artísticas expuestas en el Casino de Viña del Mar, Valparaíso, 22 de febrero de 1936”.

6 Le debo esta información al Centro Documental Fondo de las Artes de la Universidad de Playa Ancha, especialmente a Viviana Zúñiga. En estos archivos se encuentran seis fotografías pertenecientes a Chambi, encontradas al interior de los archivos del grabador porteño Carlos Hermosilla.

1 El término *Huaso* es usado para referirse a un personaje típico de la zona central de Chile, es decir hace referencia a los campesinos de esa región.

2 Quizás uno de los más fuertes opositores de la consideración de la fotografía como arte es Charles Baudelaire, en su *Salón de 1859*, donde relega la fotografía a un rol de sirvienta del arte y de la ciencia. Por su parte, Andrés Garay (2006) señala que desde la implantación de la fotografía en el Perú resultaba normal el transitar de un género fotográfico a otro, mezclando arte y técnica sin mayor debate al respecto.

Figura 1

Catálogo exposición de Martín Chambi, Viña del Mar, 1936. Álbum de recortes Archivos Martín Chambi. .



Fotografía de Felipe García, Cenfoto UDP

Pero como lo señalaba ya Eduardo Lira, la obra de Chambi no sólo fue percibida como obra de arte sino que ésta, a su vez, era capaz de revelar una realidad “ética-social” y en ese sentido podemos señalar que el texto de Lira es fundamental para comprender el contexto en el que se inserta la visita de Chambi, esto porque Lira en su artículo sobre Chambi no se limita a destacar el valor estético de su obra, sino que a su vez la inserta en un contexto social y político, es decir la sitúa como capaz de exponer las condiciones de explotación a las que los pueblos indígenas del Perú ha sido sometido desde la conquista española.

Para dar cuenta de ello, Lira cita al indigenista peruano Uriel García, específicamente sus reflexiones en torno a la arquitectura cusqueña, donde da cuenta de un doble tipo de arquitectura, por una parte la arquitectura citadina donde prevalecen los elementos hispánicos, y por otra, la arquitectura campesina donde los elementos indígenas son los predominantes. Ahora bien, esta referencia a Uriel García es clave, puesto que sabemos que este último estuvo en Chile en enero del año 1936, es decir el mismo año de la visita de Chambi, pero esta vez en el contexto de la Escuela de Verano de la Universidad de Chile, y no sólo eso, sabemos que las conferencias que Uriel García dictó fueron: “Influencia social y telúrica en el arte indo-peruano”, “La arquitectura indígena pre-colonial” y “Las artes plásticas” (Escuela de verano 1936).

Lira cita entonces, casi de manera literal, la conferencia de Uriel García y es así como podemos suponer que Lira participó de dicha escuela de verano, y motivado por el carácter claramente indigenista de dichas conferencias, realiza un análisis de la obra de Martín Chambi, lo cual lo lleva a señalar:

No sé por qué hay algo que se oculta en sus fiestas, en sus danzas, en sus decoraciones, en la macidez expresiva de sus rostros, tal vez, una interna ebullición que golpea fuertemente el pecho, y que el menor estímulo en tiempo próximo, ha de hacer manifestar. Este es el pueblo y el espíritu que en sus fotografías Chambi ha transparentado (Lira 1936).

Lira ve claramente en las fotografías de Chambi un carácter reivindicatorio, no sólo un registro documentalista de fiestas y costumbres indígenas, sino una “interna ebullición” que aspira a una liberación de las condiciones de sometimiento que se arrastran desde la conquista.

Ahora bien, ¿podemos decir que esta interpretación de la obra chambiana tiene algún asidero? puesto que por lo que hemos señalado las intenciones de Chambi se mueven más bien en un contexto estético, su exposición en el Salón de Verano y las publicaciones que se hicieron en Chile sobre su obra en la *Revista de Arte* nos muestran un Chambi más bien artista.

Si a eso le sumamos que el mismo indigenista Uriel García, al reseñar la obra de Chambi señala: “por mucho de a [sic] Chambi le falta posición política y doctrinaria más clara para interpretar al pueblo, rectificando su falta de posición actual” (García 1949)⁷. Es decir, García critica la ausencia de autodefinición política del fotógrafo, su no adhesión expresa a una cierta corriente ideológica como lo fue el indigenismo⁸, puesto que Chambi nunca se definió como indigenista. Más bien podríamos decir que este último se rodeaba del grupo indigenista de Cusco, sin autodefinirse como tal. Ahora bien, esto no quiere decir que su obra no tuviera un contenido político, puesto que hay una diferencia clara entre adherir a un discurso político específico y entre tener una postura política frente a ciertos hechos.

Si bien Uriel García resalta el hecho de que su obra se aleja de los modos de representación fotográfica usual, es decir de la fotografía meramente arqueológica o turística sin contenido social, considera a su vez que en ciertas ocasiones su obra cae en un cierto romanticismo pintoresco o en un esteticismo excesivo.

En ese sentido, si queremos ahondar en este aspecto reivindicatorio de la obra de Chambi que Lira ya vislumbró de alguna manera y que Uriel García, a pesar de sus críticas pone en evidencia, es esencial examinar el sentido y las intenciones de su viaje por Chile. Puesto que este viaje puede ser considerado una pieza clave para entender el modo de

⁷ Cabe mencionar que este artículo se encuentra en el álbum de recortes de los archivos Martín Chambi. La fecha de publicación se encuentra escrita a mano dado que en el recorte mismo esta no figura.

⁸ Más información sobre el indigenismo y fotografía ver Bajas Irizar, M.P. 2016.

funcionamiento de su trabajo y el sentido de este desde un punto de vista estético-político. Pues si bien en concreto las exposiciones que realizó fueron en un contexto artístico -el Salón de Viña del Mar y la exposición de Santiago- hay ciertos elementos que nos llevan a pensar que su viaje al sur de Chile va dar paso a un Chambi distinto al Chambi "artista".

Es así como podemos dividir su viaje a Chile en dos aspectos, por un lado sus exposiciones en el Casino de Viña del Mar y en el diario *La Nación* en Santiago (Figura 2) y por otro, su viaje al sur de Chile, que contó con dos exposiciones, una en la Librería Universo en Osorno y la otra en la Relojería Pérez en Puerto Montt, viaje en el cual recorrió a su vez las ciudades de Temuco, Valdivia y Puerto Varas⁹ (Figura 3).

Figura 2
Recorte del diario chileno *La Nación*, Domingo 22 de marzo de 1936. Álbum de recortes Archivos Martín Chambi.

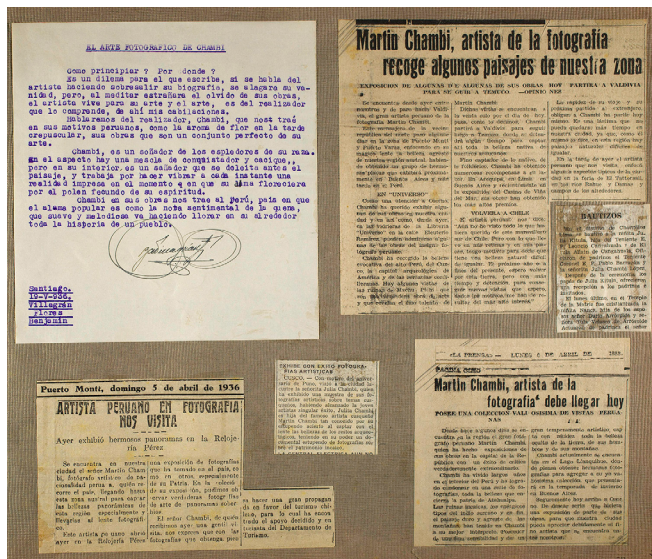


Fotografía de Felipe García, Cenfoto UDP.

Hay dos elementos esenciales que nos llevan a concluir que el viaje al sur tuvo una cierta especificidad, por un lado están las entrevistas que dio en la prensa nacional, donde describe el sentido de su obra en el contexto chileno y por otro, las fotografías tomadas por Chambi en el sur, que no pueden sino ser una confirmación de los propósitos planteados por Chambi mismo en diversas entrevistas.

9 Tenemos noticias de estas exposiciones del sur de Chile gracias al álbum de recortes.

Figura 3
Recortes de prensa de las ciudades de Osorno, Puerto Montt, 1936. Álbum de recortes Archivos Martín Chambi.



Fotografía de Felipe García, Cenfoto UDP

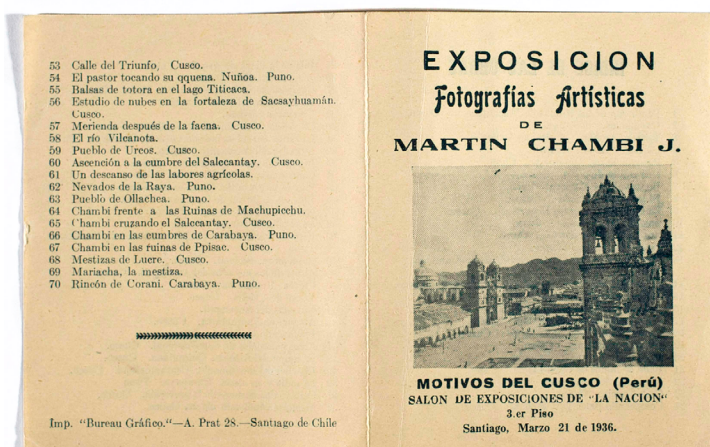
Es así como pondremos el foco de atención principalmente en dos entrevistas que nos aparecen como fundamentales para entender el sentido de su viaje en Chile, la primera fue publicada en la *Revista Hoy*, el 04 de marzo de 1936, la segunda data del 16 de marzo de 1936 y fue publicada en el diario *Las Últimas Noticias*.

Es así como Chambi señala en la revista Hoy:

He leído que en Chile se cree que los indios no tienen cultura, dice. Que son bárbaros. Que tienen una inferioridad mental y expresiva notable al lado de los blancos o europeos. Yo nunca he creído en eso, porque conozco a mis hermanos de raza y a los otros. Pero, me parece que más elocuente que una opinión, son los testimonios gráficos, y por eso he emprendido esta tarea. Llevo en mi archivo más de doscientas fotografías de diversos aspectos de la cultura quechua. He recorrido y recorreré las regiones andinas del Perú en esta peregrinación. Sobre todo, he escudriñado con la lente de mi máquina fotográfica, todos los rincones de los palacios y fortalezas del Cuzco. Aquí están Sacsayhuaman, Ollantaytambo, Machu Picchu, Picchu Picchu, Pissac, Colcampata, el valle del Urubamba, toda la región en que floreció el Imperio. Aquí están las escenas de hoy: Aquí el mestizaje colonial. Me gustaría que los testigos imparciales y objetivos vieran este acervo. Por eso haré la exposición en Viña, primero, y luego si es posible, en Santiago. Me siento un representante de la raza. Ella habla en mis fotografías. Helas aquí (Chambi 1936a).

Como podemos constatar en esta entrevista, Martín Chambi no se refiere a las motivaciones artísticas que lo llevaron a realizar las exposiciones en Viña y Santiago¹⁰ (Figura 4), muy por el contrario Chambi hace referencia más bien a cuestiones tales como el testimonio, a la demostración de la veracidad de ciertos hechos o incluso, a la cuestión de la objetividad. Esta aseveración se contradice de manera radical con los catálogos que él mismo mandó a imprimir y que señalan con claridad que se trata de exposiciones de fotografías artísticas, por lo tanto Chambi debiera referirse a cuestiones tales como la forma artística, la composición, el color y no a la cuestión del testimonio como eje central de sus exposiciones.

Figura 4
Catálogo de la exposición de Martín Chambi en el
Diario La Nación de Santiago, 1936.
Álbum de recortes Archivos Martín Chambi.



Fotografía de Felipe García, Cenfoto UDP.

Esto nos lleva sino a insistir en el hecho de esta ambivalencia propia a la obra de Martín Chambi, es decir a esta suerte de indistinción que permite el pasaje de una concepción de la fotografía como obra de arte, hacia un carácter reivindicatorio de tipo político-social, sin mayores dificultades. Es así como podemos afirmar que el carácter reivindicatorio enunciado en esta entrevista no anula las pretensiones artísticas que los catálogos expresan, ambos son sólo una faceta de una sola y misma cuestión.

Ahora bien, es necesario a su vez poner en relieve que Chambi intenta situar su obra en el contexto nacional chileno, es por ello que se propone contraponer la fuerza social y política de su obra a las opiniones degradantes que se tienen del pueblo indígena en Chile. Él parte de una constatación, a saber que en Chile la situación de los pueblos

indígenas se encuentra aún bajo los parámetros que se establecieron desde la conquista y que señalan una cierta inferioridad indígena, una falta de legitimidad que posibilita su menosprecio, la apropiación de su territorios y la aniquilación de su cultura.

Chambi está entonces familiarizado o al tanto, de la situación indígena en el contexto chileno, es por ello que argumenta como una de las finalidades de su exposición la puesta en evidencia de la falsedad de ese paradigma tan arraigado en Chile.

Por otro lado, podemos deducir que su reivindicación posee un carácter general que abarca las más diversas culturas indígenas, no sólo a lo que él denomina sus "hermanos de raza" sino que también a los "otros" pueblos indígenas. Su obra es así presentada como un testimonio de la falsedad de tales acusaciones, válida no sólo en el contexto cultural de su obra, Cusco y sus alrededores más específicamente, sino que su obra permite en un sentido mucho más amplio, otorgar legitimidad a través de la imagen a los "otros" pueblos indígenas. Lo que nos lleva a preguntarnos ¿Martín Chambi concibe su obra reivindicatoria con una cierta universalidad aplicable a todo contexto de deslegitimación indígena? Difícil saber el real alcance de sus consideraciones, pero al menos podemos estar seguros de que su trabajo tenía pretensiones que traspasaban las fronteras de su país.

Por otra parte, esta entrevista da cuenta de la importancia otorgada por Chambi al poder de la imagen. Este es un punto fundamental a considerar, puesto que es necesario partir de la base que Martín Chambi es un fotógrafo indígena, proveniente de un pequeño pueblo en los alrededores de Puno, su lengua materna era el quechua, por lo que el español es una lengua que adquirió con posterioridad, además cabe agregar que su educación se limitó a la escuela primaria. Ese es el contexto de Chambi, hombre indígena que con elementos básicos de la cultura de tipo europeo, logra manejar la técnica más avanzada de la época, símbolo de la modernidad, a saber, la cámara fotográfica.

La relevancia de este contexto es que nos permite entender la importancia acordada por Chambi al poder de la imagen por sobre el orden discursivo de la opinión. La explicación más evidente es el hecho de ser fotógrafo, es decir el hecho de trabajar a través de la imagen y no a través del discurso. Pero por otro lado podemos intentar explicar este hecho a partir del contexto tradicional quechua en el cual Chambi creció, contexto en el cual el mito es un elemento fundamental y que se erige en contraposición a consideraciones de orden discursivo-racional de origen europeo.

Ahora bien, la supuesta "precariedad" de la educación de Chambi en el contexto de la cultura mestiza -que no es sino la aplicación de modelos europeos al sistema edu-

¹⁰ El catálogo de la exposición de Santiago señala "Exposición Fotografías Artísticas de Martín Chambi J. Motivos del Cusco (Perú) Salón de Exposiciones de "La Nación" 3.er Piso. Santiago, Marzo 21 de 1936. Este catálogo se encuentra en los Archivos Martín Chambi del Cusco.

cativo americano- no debe ser considerada una debilidad en Chambi, puesto que su contexto tradicional, la cultura quechua le otorgó una riqueza cultural “otra”, distinta de un sistema educativo de origen europeo. Es esa riqueza cultural, sumada a las posibilidades que el aparato fotográfico le otorgó, lo que le permitió entrar en los círculos intelectuales de Cusco, fue esa mezcla entre cultura tradicional y modernidad fotográfica lo que lo llevó a ocupar ese lugar esencial en la fotografía y en la estética latinoamericana. Puesto que la modernidad a la cual Chambi accedió fue posibilitada por el aparato fotográfico, fue un acceso a través de la imagen y no a través de la adherencia a un discurso moderno implantado a través de una educación europeizante.

Chambi accedió a la Ciudad Letrada (Rama 2004), no a través del discurso, sino a través de la imagen, de la imagen-técnica, específicamente. Es por ello que no resulta extraño que no se haya considerado así mismo como un indigenista perteneciente al círculo de intelectuales o artistas, que a pesar de trabajar a través de la imagen, habían sido moldeados por la educación discursiva impuesta por un modelo europeizante.

Chambi es un indígena que se hace mestizo “culturalmente”, tal como lo señala Huayhuaca (1990:25), pero esa mediación cultural no la adquiere por medio del discurso, sino a través del aparato fotográfico. Él permanece alejado del mundo del discurso, del mundo intelectual, a pesar de haber accedido a este a través de la imagen. Puesto que ser mestizo es pertenecer a dos regímenes culturales, Chambi nace quechua, pero se hace mestizo a través del aparato fotográfico accediendo así, al mismo tiempo, a la modernidad.

Es en ese sentido que es necesario entender la crítica realizada por Uriel García a su falta de compromiso político, puesto que éste no comprende que la no adherencia a ciertas ideologías discursivas por parte de Chambi, tienen su origen en una postura que sitúa a la imagen por sobre el discurso, y esa supremacía de la imagen tiene su origen en la pertenencia a un mundo tradicional quechua, a su no completa inserción en el mundo educativo mestizo y en el descubrimiento del aparato fotográfico como medio de expresión a través de la imagen¹¹. Más aún, podemos señalar que Chambi es aún más moderno que los indigenistas, puesto que es detentor de la más alta tecnología de la época.

¹¹ Es necesario recordar que la imagen fue siempre considerada un medio de evangelización en el mundo de los no-letrados. Desde la Edad Media fue un útil de expansión de la doctrina cristiana que luego se trasplantó durante la época colonial en el Nuevo Mundo. La imagen no requería de una larga educación que permitiera la comprensión de ciertas doctrinas, es por ello que era un medio más rápido y efectivo de evangelización. En ese sentido los no-letrados sí podían, por el contrario, acceder al mundo de la imagen. En el caso de Chambi la cuestión es la misma, él no poseía una completa educación que le permitiera acceder al mundo intelectual, a pesar de ello logra acceder a ese mundo, pero a través de la imagen técnica. Sobre la cuestión de la imagen y el mundo iletrado andino ver Ortega Perrier, M. 2016.

En una segunda entrevista, dada esta vez al diario Las Últimas Noticias Chambi afirma:

-puede llamárselo a usted el embajador gráfico de su raza. - es posible las voces [sic] de estímulo que he recibido me alientan a presentarme en Santiago con la esperanza de encontrar la misma acogida de otras partes. Después que haga mi exposición aquí pienso ir al sur de Chile a estudiar la vida de los araucanos” (1936b).

Dos elementos destacan de esta entrevista, en primer lugar se considera a Chambi un embajador de su raza, esto porque Chambi al referirse al contenido de sus fotografías da cuenta de cómo en ellas es posible vislumbrar el orgullo indígena por sus tradiciones, llegando incluso a tener una actitud sarcástica con respecto a la pretendida superioridad del blanco. Esta idea se condice con la entrevista de la revista *Hoy*, donde el contenido reivindicador de la cultura y tradiciones indígenas es patente. Ahora bien, a esto habría que añadir otro elemento, a saber que Chambi no se contenta con señalar que pretende ir al sur de Chile, sino que señala el hecho de querer ir a *estudiar la vida de los araucanos*.

¿Qué quiere decir Chambi con la expresión ir a *estudiar* la vida de los araucanos? Puesto que una definición corriente de estudio, refiere a un orden de análisis de tipo intelectual, pero en el caso de Chambi, en tanto que *embajador gráfico*¹², todo pasa más bien por la imagen. Esto nos lleva a pensar que Chambi considera su trabajo fotográfico como una herramienta de estudio, de análisis del mundo a través de la imagen. ¿Es acaso para Chambi *fotografiar* y *estudiar* términos intercambiables entre sí, es decir sinónimos?

El tipo humano como modo de estudio a través de la imagen

Si analizamos la historia de la imagen en América latina, nos daremos cuenta rápidamente, que esta cumplió un rol fundamental en el análisis y estudio de los pueblos indígenas. Basta ver las imágenes producidas por los diversos naturalistas que desembarcaron en América latina, cuyo análisis de lo americano describió costumbres, formas de vestir o entorno, no sólo a través del discurso, sino principalmente a través de la imagen, de ahí la importancia del atlas y del álbum pintoresco. En ese contexto se destaca como modo de representación privilegiado del indio el *tipo humano*¹³, en contraposición al retrato, modelo de representación reservado a las capas de la sociedad de origen europeo o mestizo.

¹² Para más información sobre el concepto de reportero gráfico en Perú: Garay et al. 2016.

¹³ El tipo humano se contraponen al retrato, mientras este último intenta rescatar las características específicas de un individuo que lo distinguen de otro y que lo hacen único, por el contrario el primero, debe ser considerado como un intento por eliminar las características específicas de los individuos al poner el acento en las características generales que permitirán reagrupar varios individuos en un mismo *tipo*. El retrato se define por un nombre propio, es decir retrato de “Martín Chambi”, por el contrario, el tipo se define por un nombre común Hombre indígena”.

Al analizar el corpus fotográfico de Chambi se hace patente que el tipo humano posee un rol fundamental, puesto que cuando observamos las fotografías que realizó en Chile, el *tipo* reaparece de manera evidente a través de las fotografías de mujeres mapuche, o del huaso, como un claro intento por dar cuenta de la realidad cultural chilena¹⁴.

El *tipo* desde sus orígenes fue considerado un modo de estudio, de análisis. Se trata de una forma de representación que no pertenece al mundo del arte, sino que más bien se enmarca en el ámbito de la investigación científica, como hicieron los primeros naturalistas que llegaron al continente americano y produjeron tipos-humanos y cuya finalidad era abstraer las características específicas de un individuo, para poder insertarlo en una categoría general. Ahora bien, cuando la fotografía llega a Latinoamérica, el tipo sigue utilizándose como modo privilegiado de representación del indígena, anulando así sus características específicas, que lo definían como individuo con nombre propio, subyugándolo a una categoría abstracta des-individualizante, es decir el *tipo-indígena*. Pero más allá de la cuestión política que está en juego en este tipo de representación, es necesario considerar que el trabajo de Martín Chambi, se inserta en esa tradición del tipo, es por ello que él señala en la entrevista del diario *La Nación* ya mencionada, que se propone “estudiar” la vida de los araucanos, pues el *tipo* es un modo de análisis.

El tipo humano fue el modo privilegiado de representación del indio, producto del aparato perspectivo, fue un modelo que continuó a ser reproducido por el aparato fotográfico. El aparato fotográfico, en tanto que aparato proyectivo, continuó con la tradición perspectivista, que promulga un desprendimiento del sujeto que observa en relación al mundo que está frente a él, mundo que deviene así objeto, a lo cual podemos agregar, objeto de estudio. El tipo refiere así a este modo de puesta en perspectiva del individuo o pseudo-individuo, que deviene objeto de estudio.

La obra de Chambi es un intento por hacer-ver, por poner en relieve al pueblo indígena, es en ese contexto que introduce el tipo humano. Pero el mayor interés de esta parte de su trabajo es que ya no se trata del explorador europeo que construye este tipo de imagen con una voluntad científica, sino el indígena mismo quien genera una imagen de sí.

14 Sobre la construcción visual del indígena en el norte y sur de Chile ver Álvarez Pérez, M. 2016.

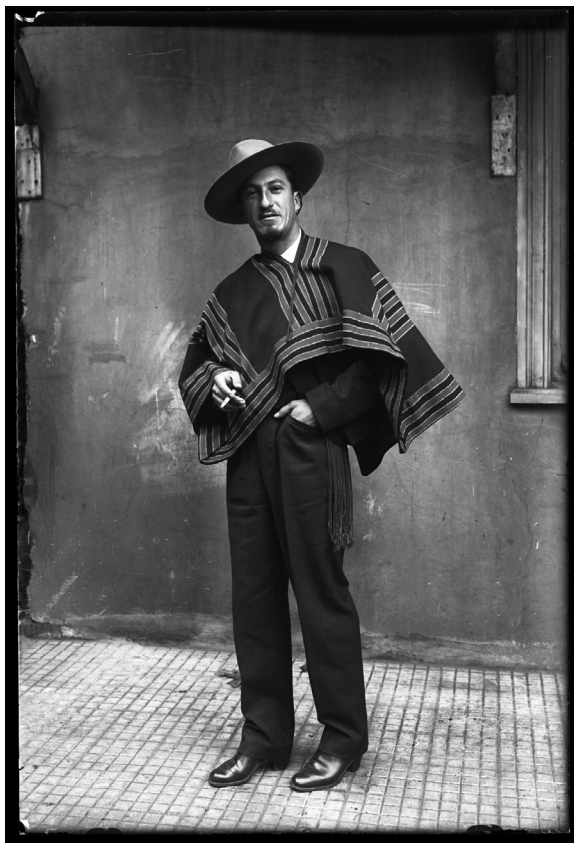
Es así como podemos señalar que a pesar del hecho que la obra Martín Chambi se sitúe a comienzos del siglo XX, hay ciertos elementos que obedecen a un punto de vista anterior a su época, es decir hay elementos en su obra, que reproducen ciertos modelos que datan del siglo XVIII, como es el caso del tipo humano o tipo indígena. Si bien el concepto de tipo humano va sufrir en manos de Chambi una transformación fundamental, es necesario poner en relieve el origen de dicho modo de representación que una vez utilizado por los naturalistas, continuará desarrollándose con la llegada del aparato fotográfico. En ese contexto el tipo humano era el modo de representación privilegiado de científicos influenciados por corrientes fisiognómicas y posteriormente, por corrientes antropométricas, puesto que el tipo puede ser considerado como una puesta en escena de la fisionomía, del aspecto exterior. La forma exterior será además considerada como la materialización de ciertos aspectos morales y formas de ser. Es lo que posteriormente Pierre Bourdieu (2000) denominará la *hexis corporal*¹⁵.

En esa misma línea, José Carlos Huayhuaca, a propósito de la obra de Chambi señala: “Chambi buscaba lo esencial (...) lo esencial, para él, se relaciona con el tipo, no con el individuo” (1990:47). Si analizamos su obra se constata que el tipo indígena es un elemento central, lo encontramos en sus fotografías de estudio, en plena naturaleza junto a paisajes igualmente típicos o frente a un fondo neutro.

Las fotografías tomadas en el sur de Chile dan cuenta de esta puesta en imagen del tipo, donde Chambi no sólo se limitó a *estudiar* a los araucanos, sino que a su vez dio cuenta de la diversidad cultural del país, fotografiando, por ejemplo, al huaso chileno. Este último tiene un rol fundamental, porque nos permite entender los modelos formales bajo los que Chambi realizaba su trabajo, puesto que sus fotografías de *huasos* cuentan con los elementos característicos de la puesta en imagen del tipo. Por un lado tenemos al huaso chileno (Figura 5), que se desmarca de un fondo neutro, poniendo en escena su fisionomía, es decir las características formales que le permiten ser clasificado dentro de la categoría de *huaso chileno*.

15 Pierre Bourdieu va introducir el concepto de *hexis corporal* para dar cuenta de la incorporación de ciertas prácticas sociales que se manifiestan o se materializan en el cuerpo mismo, a partir de gestos, posturas, etc.

Figura 5
Huaso chileno, Asociación Martín Chambi,
Archivos Martín Chambi, 1936.



La digitalización fue realizada por Felipe García, Cenfoto UDP.

Así mismo está el *huaso chileno a caballo*, esta vez ya no se trata de un individuo que se destaca de un fondo neutro, se trata más bien de un individuo inserto en un paisaje igualmente típico, se trata de establecer la relación individuo-entorno donde el paisaje juega un rol fundamental, pues el individuo debe ser situado en un contexto específico que determinará sus costumbres, su modo de vida y hasta su fisonomía.

Ambos modelos-tipo, con fondo neutro o tipo en su entorno natural, son modos de representación ya presentes en el trabajo realizado por los primeros naturalistas y por los fotógrafos de expediciones científicas. Chambi procede de la misma manera y nos da dos versiones del huaso chileno. A esto le podemos agregar una *vista*, es decir, Chambi fotografía desde una cierta altura una imagen panorámica de lo que podríamos llamar *costumbres de huasos*, es decir, un grupo de huasos en un rodeo.

De esta manera podemos señalar que cuando Chambi se refiere al hecho de ir al sur de Chile a realizar un *estudio*, se refiere a este modo de operar fotográficamente, modo deudor de un tipo de representación que remonta a la época

colonial, como ya lo señalamos, modo de análisis que el europeo puso en acto para estudiar el continente americano.

Ahora bien, con las fotografías de los araucanos -Chambi los denomina así- procede de la misma manera que con el huaso. Fotografía primeros planos de mujeres mapuche, de tal manera que el fondo se diluye, pierde importancia, mientras el individuo resalta al interior de la imagen. A su vez, hay ciertas tomas de costumbres o de faenas cotidianas en un entorno propio a los individuos representados (Figura 6 y 7). Es así como Chambi aplica en Chile un mismo aparato, a saber el *tipo*, que podemos considerar como forma gráfica de conocimiento estructurada por el aparato fotográfico.

Figura 6
Mujeres Mapuche, Asociación Martín Chambi,
Archivos Martín Chambi, 1936.



La digitalización fue realizada por Felipe García, Cenfoto UDP.

Por otro lado, a pesar de que las fotografías de Chambi en Chile presentan una cierta extranjería, en el sentido en que su punto de vista es el de un extranjero, esta vez no se trata de la extranjería propia al hombre europeo que llega a Latinoamérica y materializa en una imagen su visión del hombre indígena. Chambi en Chile es extranjero, desconoce las costumbres del pueblo mapuche y del huaso chileno, es por ello que se propone estudiarlo, pero su estudio viene transido por una mirada de indígena que se siente ligada por relaciones de parentesco con el pueblo indígena vecino.

Figura 7

Mujeres Mapuche, Asociación Martín Chambi, Archivos Martín Chambi, 1936.



La digitalización fue realizada por Felipe García, Cenfoto UDP.

Tal como el tipo humano se propone extraer o generar una síntesis de los aspectos más característicos a un grupo de individuos, Chambi se propone condensar en sus imágenes de tipos características que expresen el valor de los pueblos indígenas. Su trabajo de reivindicación se pone en escena a través del tipo humano, y es en ese sentido, que su punto de vista es radicalmente opuesto al de los naturalistas o al de fotógrafos que llegaron a Latinoamérica en el contexto de expediciones científicas. El tipo humano como modo de análisis, como instrumento de estudio, es metamorfoseado en el trabajo de Chambi, pues a diferencia de los naturalistas y científicos, deja de situar al tipo-indio en el contexto de una historia natural, y lo traslada al contexto de la historia de la humanidad, categoría a su vez estético-política de reivindicación del pueblo indígena.

En ese contexto, podemos decir que los tipos humanos que Chambi fotografió en Chile, forman parte de un estudio que tiene valor de testimonio gráfico. Chambi pretende demostrar (testimoniar) a través del tipo humano, es decir a través de la forma, a través de la fisonomía de los indios araucanos, su valor en tanto que representantes de una raza¹⁶ que ha sido fuertemente despreciada.

Pero quizás lo más interesante en la obra de Chambi es que por primera vez el punto de vista se invierte, si bien hay elementos que presentan una cierta continuidad en la representación del indígena -el tipo-, su obra representa al mismo tiempo una dislocación del orden establecido.

Ya no se trata del naturalista o del fotógrafo extranjero que observa desde un cierto un *punto de vista*¹⁷ al indígena, por

¹⁶ La palabra "raza", término fuertemente cuestionable hoy en día, es utilizada en múltiples ocasiones por Chambi, pues es el lenguaje de su época, es sólo en ese contexto que me remito a su utilización.

¹⁷ Entendiendo *punto de vista* como lugar desde donde se observa mediado por la perspectiva que separa sujeto-objeto y que da como resultado una representación del objeto observado.

el contrario, es el indígena mismo, en tanto que "representante de su raza" (Chambi 1936b) y configurado por el aparato fotográfico, el que observa desde su punto de vista al pueblo indígena al cual él mismo pertenece.

Chambi es un indígena configurado por la fotografía, su mirada es fotográfica, por lo tanto, su punto de vista es el resultado de una particular mezcla entre mirada fotográfica moderna e indígena. El indio no aparece en sus fotografías como una alteridad, por el contrario sus fotografías son el resultado de una mirada fotográfica que realiza una toma fotográfica de sus contemporáneos.

Chambi y el panorama de Chile

El corpus de fotografías tomadas en Chile por Chambi no sólo incluyó un estudio de los tipos, además encontramos una gran cantidad de fotografías que podemos clasificar como *vistas*, es decir, de fotografías panorámicas.

Una de las cajas que contienen las placas de vidrios tiene la inscripción "Panorama de Chile". El panorama es un tipo de representación que podemos considerar como paralelo al tipo humano, esto porque se trata de una representación que es realizada desde un punto de vista y que pretende dar una visión global de una ciudad o de un paisaje determinado. Es así como Chambi realiza un completo panorama de Chile, con vistas de diferentes puntos importantes de ciudades como Viña del Mar, donde fotografió una vista tomada desde el Casino, donde se aprecian los jardines, así como el estero y el Castillo Brunet. En Santiago, realizó vistas del Cerro San Cristóbal, del Congreso y la Catedral y, finalmente, encontramos las vistas del sur de Chile, Valdivia, Osorno y Puerto Montt.

Este tipo de imágenes que intentan captar un espacio global desde un punto de vista específico, con una línea de horizonte amplia, tienen un carácter inmersivo, es decir, están hechas para que quien observe esas imágenes se sienta transportado, pues quien observa asume el punto de vista del fotógrafo, sintiéndose así inmerso en el lugar de la toma. Estas imágenes son una invitación al viaje, y se presentan a sí mismas, como un estudio casi topográfico de un lugar específico. Es por ello que este formato fue igualmente muy utilizado por los naturalistas que llegaron al Nuevo continente, como Claudio Gay o Rugendas, formato que posteriormente es reutilizado por la fotografía y que fue aplicado, tanto al conocimiento de la topografía de un lugar, así como al ámbito de la tarjeta postal.

Pero el concepto de panorámico incluye también la idea de captar lugares clave, es decir construcciones emblemáticas de una ciudad, es decir, lugares *típicos* de una ciudad que la tornan reconocible. Es así como Chambi fotografía el Reloj Turri en Valparaíso, que podríamos decir que es un

lugar típico y por lo mismo, muy fotografiado. Ya Leblanc había fotografiado ese mismo punto de vista en 1885. A su vez, las fotografías tomadas desde la cima del cerro San Cristóbal representan hasta el día de hoy, un punto de vista típico desde el cual fotografiar Santiago.

Sabemos por los recortes de prensa que Chambi vendió fotografías de vistas peruanas en el sur de Chile, así lo indica un diario de Osorno¹⁸, lo que nos lleva a pensar ¿las vistas tomadas en Chile tendrían un interés comercial para Chambi?, ¿o deben, por el contrario, ser consideradas como meros registros de lo visto por Chambi en tanto que turista extranjero que visita por primera vez el país?, ¿o se trata de un *estudio* del paisaje chileno a través de la fotografía?

Lo que sí queda claro es que el corpus fotográfico de Chambi en Chile posee una cierta especificidad que lo diferencia del corpus general de su obra, se trata de fotografías que éste realizó en el extranjero, lejos de su espacio doméstico habitual. Pues si bien Chambi también realizó un trabajo fotográfico en Bolivia¹⁹, dichas fotografías se instalan en su mismo entorno cultural, es decir la cultura quechua. Por el contrario, su trabajo realizado en Chile, da cuenta de un Chambi inédito, desde un doble punto de vista. Por un lado inédito, en el sentido de nunca expuesto, nunca publicado, pero por otro, en el sentido de no conocido, pues se trata de un punto de vista inaudito de su obra, puesto que se aleja del contexto habitual que da forma a su trabajo. Por el contrario, se trata de un Chambi extranjero que intenta adentrarse en una cultura diferente a la suya, para conocerla así a través de la imagen.

De esta manera podemos señalar que el trabajo realizado por Martín Chambi en Chile nos muestra una faceta diferente de su obra, pues ya no se trata de ser el reflejo de su propia cultura, sino que da cuenta de una búsqueda que traspasó sus fronteras y que al mismo tiempo vio en la fotografía un medio de estudio y de reivindicación de los llamados *vencidos de la historia* (Benjamin 2009).

Las fotografías de Martín Chambi en Chile despliegan así una nueva arista en el estudio de su obra, obra considerada hasta ahora como una fotografía endógena, por el contrario las fotografías tomadas en Chile dan cuenta de un Chambi investigador, generador de documentos, de testimonios gráficos que trascienden su propia cultura y que poseen un carácter reivindicatorio. Chambi inaugura el punto de vista indígena en la producción fotográfica latinoamericana, su obra genera una inmersión donde el indígena ya no es simplemente un objeto de estudio diferente, lejano

culturalmente al fotógrafo que realiza la toma, por el contrario, Chambi captura en imagen a sus contemporáneos, a sus *"hermanos de raza y a los otros"* (Chambi 1936) produciéndose así una simetría entre el fotógrafo y lo fotografiado.

Es así como podemos afirmar que la obra de Martín Chambi debe ser considerada como aquella que inaugura la fotografía latinoamericana, donde el punto de vista deja de ser el de los *vencedores de la historia*, dando paso así al punto de vista de los *vencidos*.

Agradecimientos

Esta investigación se enmarca en el proyecto FONDART folio N°: 416374 "Martín Chambi: un archivo fotográfico inédito" que posibilitó un trabajo de investigación en los archivos de Martín Chambi en la ciudad de Cusco, durante el año 2017, en colaboración con Samuel Salgado de CenFoto de la Universidad Diego Portales, el investigador Andrés Garay, de la Universidad de Piura y del entonces Director de los archivos Martín Chambi, Teo Allain Chambi. Fue posible digitalizar el corpus completo de fotografías tomadas en Chile, así como los documentos de viaje, catálogos de las exposiciones realizadas en Chile e igualmente el álbum de recortes donde Martín Chambi insertaba todos los artículos de prensa que hablaban de su obra.

Agradezco igualmente a la Asociación Martín Chambi, quien está a cargo en la actualidad de los archivos, por permitirnos publicar las fotografías de Martín Chambi tomadas en Chile.

Las fotografías de los álbumes de recortes fueron tomadas por Felipe García, encargado de digitalización de CenFoto UDP.

¹⁸ "Martín Chambi, artista de la fotografía recoge algunos paisajes de nuestra región", Osorno, (recorte de diario sin referencia perteneciente al *Álbum de recortes*, Archivos Martín Chambi, Cusco).

¹⁹ Sobre algunos elementos de la fotografía en Bolivia ver Querejazu Leyton, P. 2016.

Referencias

Álvarez Pérez, M.

2016. Sujetos, paisaje e imaginarios frontera en el norte de Chile. Construcción visual/fotográfica del indígena del desierto y el altiplano. *Diálogo Andino* 50:21-43.

Anónimo, A

1936. Crónica nacional. El Salón de Viña del Mar. *Revista de Arte-Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile* 9:40-41.

Anónimo.

1936. Artista peruano en fotografía nos visita. *Puerto Montt*, domingo 5 de abril de 1936.

Anónimo.

1936. Artista de la fotografía debe llegar hoy. *La Prensa*. Osorno, lunes 6 de abril de 1936.

Anónimo.

1936. Martín Chambi, artista de la fotografía recoge algunos paisajes de nuestra región. Osorno, (sin referencia).

Bajas Irizar, M.P.

2016. Fotografías de frontera en el norte grande de Chile (1900-1970). *Diálogo Andino* 50:45-57.

Benjamin, W.

2009. *El Concepto de Historia . La Dialéctica en Suspense: Fragmentos sobre la Historia*. Editorial LOM, Santiago de Chile.

Bourdieu, P.

2000. *Structures, Habitus et Pratiques. Esquisse d'une théorie de la pratique*. Éditions du Seuil, Francia.

Garay Albújar, A., & Villacorta Chávez, J.

2016. El origen del "reportero gráfico" en el Perú y la visualidad del territorio a inicios del siglo XX. *Diálogo Andino* 50: 99-113.

Garay, A.

2006. *Martín Chambi por sí mismo*. Universidad de Piura, Piura.

Garcés Gana, F., Hernandez, J., Alonso, A., Cienfuegos, E., MC Donald, F., Cobarrubias, A.

1936. *Escuela de Verano de 1936. Su inauguración y funcionamiento*. Universidad de Chile-Prensas de la Universidad de Chile. en línea, <https://obtienearchivo.bcn.cl/obtieneimagen?id=documentos/10221.1/36235/1/215520.pdf>, consultado el 20 de abril 2020.

García, U.

1936. La arquitectura colonial del Cuzco. *Revista de Arte-Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile* 9:8-13.

Huayhuaca, J., C.

1990. *Martín Chambi Fotógrafo*. IFEA, Lima.

Kay, R.

2005. La Reproducción del Nuevo Mundo. *Del Espacio de acá. Señales para una Mirada Americana*. Editorial Metales Pesados, Santiago de Chile.

Querejazu Leyton, P.

2016. Miradas desde la otredad. La construcción de la imagen de Bolivia en la obra fotográfica de Luigo Domenico Gismondi. *Diálogo Andino* 50:75-84.

Ortega Perrier, M.

2016. Conceptos metafísicos andinos y el rol de las imágenes en la construcción del catolicismo. *Diálogo Andino* 50:167-180.

Rama, Á.

2004. *La ciudad Letrada*. Tajamar ediciones, Santiago de Chile.

Documentos pertenecientes al álbum de recortes de Martín Chambi, Archivos Martín Chambi, Cuzco.

Anónimo.

1935. Exposición de cuadros y fotografías Olazo-Chambi. *El Comercio*. Lima, 18 de marzo.

Anónimo.

1936. *Los Andes*. 23 de enero, Cuzco, Perú.

Chambi, M.

1936. Catálogo de la exposición de Martín Chambi en Viña del Mar. *Exposición Fotografías Artísticas de Martín Chambi J., Motivos del Cusco (Perú), Casino de Viña del Mar, 1936*.

Chambi, M.

1936. Catálogo de la exposición de Martín Chambi en Santiago. *Exposición Fotografías Artísticas de Martín Chambi J. Motivos del Cusco (Perú.) Salón de Exposiciones de "La Nación" 3.er Piso. Santiago, Marzo 21 de 1936*.

Chambi, M.

1936a. Entrevista a Martín Chambi. El alma quechua alienta en los cuadros de un artista vernáculo. Recobra su vida el Cuzco milenario a través de las foto de Martín Chambi. *Revista Hoy*. Año V, Santiago de Chile, 4 de marzo de 1936.

Chambi, M.

1936b. Entrevista a Martín Chambi. Grandeza del viejo Cuzco a través de la fotografía. *Diario las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 16 de marzo de 1936.

García, J, U.

1949. Martín Chambi artista neoindígena. *Revista Excelsior*. Perú, mes de Agosto.

Lira, E.

1936. Martín Chambi transparenta en sus fotografías el espíritu cuzqueño. *Arquitectura* 6. Editorial Antares, Santiago de Chile.