

Revelación
de una
civilización
antigua:
Chambi y
Machu
Picchu
1924 - 1928

Jorge Villacorta Chávez
Andrés Garay Albújar



A medida que avanzan los estudios de la fotografía regional en América Latina, en las investigaciones sobre la fotografía andina se deja sentir cada vez con mayor fuerza que está aun pendiente la tarea de definir una rigurosa periodización de la actividad fotográfica en Cusco entre 1890 y 1920. Esto permitiría esclarecer y sustentar si existió o no la tan mentada “escuela de fotografía cusqueña”. Generalmente se señala a los fotógrafos, como por ejemplo a Luis Alviña, Luis Gismondi y/o Jacinto Gismondi y Miguel Chani, entre otros, sin situarlos adecuadamente en sus respectivos contextos culturales y sin precisar la interrelación o los aprendizajes que podrían haber determinado vínculos entre ellos (Trevisan y Massa 2009: 48).

No obstante, es correcto afirmar que cuando Martín Chambi se instala en Cusco, como señala Hiatt, se incorpora “a una cultura fotográfica ya floreciente” (2015: 298). Pero es igualmente relevante puntualizar que se nutre de una estética documental fotográfica sobre el territorio peruano inaugurada y difundida desde Lima a través de las páginas de las publicaciones ilustradas de Manuel Moral, que empezaron a circular desde antes de 1910, y especialmente desde el diario *La Crónica*, fundado en 1912. Su maestro, Max T. Vargas, fue un asiduo colaborador de estas publicaciones (Garay y Villacorta 2015: 105) y su influencia sobre Chambi en este aspecto se revela en la manera en que éste último cultivó la relación con la prensa ilustrada limeña. Cabe señalar que los antecedentes de una fotografía de vistas peruanas que cobra importancia con la difusión podrían ubicarse en los proyectos modernos de Max T. Vargas y Fernando Garreaud.

A pesar de que no se conoce suficientemente la formación y la filiación que pudieron haber tenido los fotógrafos cusqueños que aparecen en la lista de Alberto Giesecke de 1920¹, salvo alguna referencia sobre Figueroa Aznar con respecto a su actividad inicial en asociación con José Gabriel González², y sobre Miguel Chani y sus colaboraciones con las publicaciones limeñas de Manuel Moral, la llegada de Chambi a Cusco representa la aparición de un fotógrafo muy preparado, procedente de Arequipa, donde había realizado su aprendizaje y su formación en los estudios fotográficos más reputados, como el de Max T. Vargas y el Estudio de Arte de los Vargas Hermanos.

La sociedad arequipeña apreciaba especialmente la fotografía, en particular los retratos artísticos, vistas y paisajes. Chambi era culto en la estética y técnica fotográfica y, además de poseer una sensibilidad para identificar temas andinos, sabía cómo potenciar el uso y los fines de cada tipo de fotografía que producía.

Un destino hallado en Cusco

Fue en 1917 que Martín Chambi decidió dejar la ciudad de Arequipa, donde había permanecido desde 1908. Partió de Arequipa con una práctica profesional que en lo esencial ya se hallaba bien resuelta. Por un lado, estaban su sólido aprendizaje en fotografía y sus posibilidades artísticas y comerciales, además de dos premios fotográficos otorgados por el Centro Artístico de la ciudad, que cimentaban un reconocimiento temprano de su talento. Por otro, su capacidad y su proyección personales le permitían suponer con fundamento que podría solventar el inicio de su vida familiar con su esposa, Manuela López, e hijos donde quiera que se asentara.

Chambi era consciente de que debía afrontar el desafío de desarrollar su propia carrera, y decidió hacerlo en las entrañas de los Andes. Partió, según sus propias palabras, “al descubrimiento del Cusco” (Chambi 1987: 7). La Ciudad Imperial fue su horizonte.

Empezó su carrera independiente en Sicuani, a donde arribó en 1918 con su familia. El retrato fotográfico de estudio lo hacía “para vivir”, pero su experiencia más intensa fue en la realización “de algo de lo que me había propuesto, es decir tomar fotografías de la gente y su medio” (Chambi 1987: 7). Fue en Sicuani, además, donde dio inicio a sus colaboraciones con *Varietades* y, posteriormente, con *La Crónica* (Schwarz 2001: 14), las cuales se intensificaron cuando se instaló definitivamente en Cusco dos años después.

El aprendizaje obtenido en Arequipa entre 1908 y 1917 le dio suficiente seguridad para fijar en Cusco su centro de trabajo y su hogar. Su empeño y dedicación hizo que desarrollara en simultáneo la fotografía que él “quería hacer”, la de la cultura andina y las variadas temáticas que él identificó, y también la fotografía de retrato de estudio como forma de afianzamiento comercial y artístico en el contexto social cusqueño. Antes de resolver la obtención de un local propio donde montar su estudio fotográfico, asunto que remedió definitivamente en 1924 cuando adquirió el estudio fotográfico de la calle Marqués, ya para 1921 Chambi tenía fotografiados algunos lugares arqueológicos y definidas sus intenciones de difundir sus fotografías a gran escala, es decir, a través de las posibilidades relacionadas a la incipiente y prometedora industria del turismo.

La producción fotográfica de Martín Chambi durante los primeros años que vivió en Cusco fue realmente portentosa. De la década de 1920, lo que conocemos de su obra de manera comprobada nos viene dado fundamentalmente a través de las postales que produjo masivamente, los medios de comunicación con los que colaboró, los retratos de estudio originales fechados y las exposiciones en las que participó, así como algunas piezas de estas exposiciones que aún se conservan³.

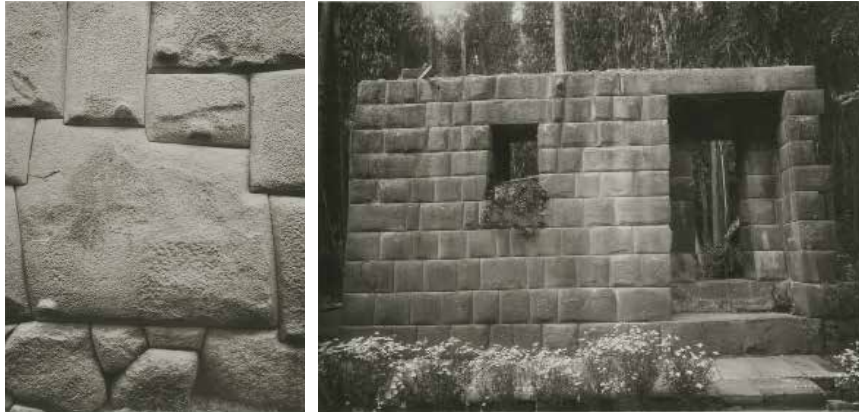
La dimensión de su práctica se asentó sobre una diversificación de la que hasta hace poco, sin embargo, no se ha discutido en términos de productos específicos. Recientemente han aparecido ejemplos de un tipo de formato fotográfico que él mismo realizó por esos años. Se trata de copias que estuvieron destinadas al viajero especializado, al científico y al coleccionista, que por su tamaño de 18 cm por 24 cm, requerían ser conservadas en álbumes especiales o en carpetas de trabajo. Uno de los temas recurrentes de estas fotografías fue el arqueológico, que además resultaba ser uno de los de mayor atractivo en el Cusco de la época.

Una colección de fotografías de este formato fue adquirida en 1929 por el americanista alemán Walter Lehmann, y pertenece actualmente al Instituto Iberoamericano de Berlín. Su existencia ofrece la oportunidad de analizar algunos factores de la formación de Chambi en Arequipa, particularmente legados por su maestro Max T. Vargas, y las circunstancias en las que llegó al Cusco y se insertó en la escena cultural de dicha ciudad a partir de 1920. La Colección Lehmann permite aproximarnos a la posición de Chambi como hacedor de imágenes en el mundo andino, especialmente en lo que concierne a vestigios arqueológicos como Machu Picchu, tema que en su aproximación fotográfica condensa una visión reveladora y actual del misterio de una civilización.

Dinámicas en la fotografía cusqueña

Una de las primeras apariciones públicas de Martín Chambi en Cusco fue a través de una mención a su trabajo en el artículo “El Cuzco: la meca del turismo en América del Sur”, del estadounidense Alberto Giesecke, Rector de la Universidad Nacional San Antonio Abad de Cusco, que salió publicado en el No. 35 de la *Revista Universitaria* de dicha casa de estudios. Este texto, firmado por el autor en junio de 1920, contiene el acápite ‘Lo que puede comprar el turista’, en el cual se informaba que un visitante a la Ciudad Imperial podía adquirir “tarjetas postales y vistas fotográficas del Cusco que expenden Héctor Rozas, Miguel Chani, Manuel Figueroa Aznar, M. Chambi, Acevedo y José Gabriel González. La colección por Chani de unas ochenta vistas distintas, de cincuenta centavos cada una, es especialmente valiosa” (Giesecke 1921: 136).

Existe una dimensión pública de la fotografía de Chambi que reviste gran significación para la época. Con la aparición de esta lista de fotógrafos, y con la progresiva publicación en medios de comunicación limeños, está claro que ya había conciencia entre las personalidades cusqueñas de la cultura de lo que se anunciaba como un promisorio futuro para la ciudad y el Valle del Urubamba, con su paisaje



Martín Chambi. Cuzco. Piedra de doce ángulos (IAI, Fototeca. N-0090 s1,39) y Collcampata bei Cuzco. Manco Capac [sic]. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,35).

sagrado en el que las ruinas incas estaban en comunión con la belleza natural: se convertirían en un polo turístico de primera magnitud.

Chambi consideró desde temprano la oportunidad que se le presentaba de contribuir con su trabajo fotográfico a incentivar y promover el turismo al Cuzco. De hecho, también había una motivación comercial, pues la venta de postales era una actividad con una dinámica económica de demanda creciente, lo cual explica que en el estudio fotográfico se hayan producido “postales por miles” (Garay 2010: 86). De hecho, el fotógrafo tenía que ofrecer un repertorio fotográfico variado y de calidad que lo diferenciara de la oferta de otros fotógrafos activos en la ciudad. Pero Chambi tuvo una visión que superaba las expectativas comerciales de la venta del vigoroso formato de la postal. Consolidó su estatus de fotógrafo artista en exposiciones personales y colectivas dentro y fuera del país entre 1925 y 1936, dinamizó la circulación de sus fotografías en publicaciones gráficas, y puso a disposición del viajero y especialista vistas fotográficas que él copiaba por contacto a partir de sus negativos en placa de vidrio, en el formato antes mencionado de 18 cm x 24 cm.

El sentido de difusión que lo animó siempre tuvo su raíz en la convicción de poner sus fotografías como instrumentos para el conocimiento visual de la historia, de la arqueología, de la civilización antigua: “Desde que empecé a tomar la fotografía en serio, mi ideal fue solo uno: dar a conocer al mundo toda la belleza natural de mi patria y la imagen tan hermosa de las ruinas que hablan de nuestro pasado histórico” (*El Pueblo*, 24 de junio de 1958, p. 13).

El modo en que desde el propio estudio se publicitaba comercialmente el trabajo realizado durante aquella época pone en evidencia la coherencia de esa convicción. En 1934, el Gran Estudio Fotográfico de Martín Chambi e Hijos anunciaba entre

sus méritos “haber hecho conocer en las cinco partes del mundo las maravillas de arqueología, paisajes, tipos, costumbres, etc. de la tierra de los incas” (Revista *Kosko* No. 68, 22 de agosto de 1934). Esta forma de valorar la fotografía como un medio de transmisión de conocimientos queda ejemplificada de manera específica con el conjunto de imágenes adquirido por el americanista Lehmann.

En sus inicios en Cuzco, Chambi era consciente de que no era pionero en lo que a la fotografía de la ciudad concernía. Es seguro que, como señala Edward Ranney, durante su aprendizaje con Max T. Vargas en Arequipa entre 1908 y 1912, vio las fotografías de Cuzco y Ollantaytambo que tomó su maestro en 1897. Según Ranney, “ellas habrían despertado su propio interés en registrar monumentos inca, así como lo habrían animado a asentarse en Cuzco” (2003: 101). No fue casualidad que Chambi recordara con los años a Max T. Vargas como “un excelente maestro”, y que las fotografías que le había mostrado del sur peruano le causaron “gran emoción” (Chambi 1987: 6-7). El joven Chambi percibió en su maestro el germen de la importancia histórica del Cuzco como un foco donde floreció una civilización, y así empezó a surgir, también, su propio interés en difundir esas riquezas.

Para cuando se estableció en Cuzco ya había una circulación importante de imágenes sobre la riqueza arqueológica, en forma de postales y de vistas. Podría decirse que los temas cusqueños expandieron y dinamizaron el mercado de las postales y de las vistas gracias al trabajo que Max T. Vargas hizo en 1897. Lo que Chambi ampliaría desde su llegada al Cuzco, veintitrés años después, sería la oferta de nuevas vistas para un mercado consolidado.

Hay que considerar que en el tiempo de Max T. Vargas no había ninguna posibilidad de motivación conectada con el *indigenismo* –movimiento intelectual e ideológico heterogéneo al que se le adjudica la revalorización del indio y el mundo andino–, porque no existía. Lo que sí existió fue el Centro Científico del Cuzco, fundado en 1897, institución que definió su prioridad en el estudio de las zonas orientales de la región cusqueña. En ese ambiente positivo de avanzada y de revaloración se ubican los trabajos de arqueología que desarrolló el arqueólogo alemán Max Uhle en Cuzco y Ollantaytambo en la primera década del siglo XX, con los que se empezó a dotar de valor científico a las ruinas (*El Comercio*, Cuzco, 9 de marzo de 1907, p. 3). La repercusión de sus excavaciones, anunciadas en la prensa local, así como su propio interés por comprar imágenes de fotógrafos profesionales en sus establecimientos (Uhle transitó en 1905, 1907 y 1910 por Sicuani, Cuzco, Juliaca, Arequipa y Mollendo), habría estimulado la necesidad de producir fotografías con motivos de arqueología inca y monumentos coloniales para ofrecerlas en venta en los estudios.

En 1907, por ejemplo, estuvo de visita en el Cusco “el laborioso fotógrafo de Sicuani, señor Modesto M. Chacón, [que] ha llegado a esta ciudad, con el objeto de tomar vistas de los monumentos incaicos y edificios modernos del Cusco” (*El Comercio*, 21 de marzo de 1907, p. 2)⁴. Pocos años después, resulta indiscutible que el interés por las ruinas arqueológicas se viera potenciado por una suerte de “valor de culto” que había propiciado Hiram Bingham con el descubrimiento de Machu Picchu en 1911 y su potente difusión mediática a través de la revista *National Geographic Magazine* (Gómez 2007: 507). Para cuando Chambi llegó a la Ciudad Imperial, la región cusqueña –y el altiplano peruano boliviano– se había convertido en un lugar conocido por su potencial arqueológico e histórico, a la vez que crecía un imaginario alimentado por noticias de la existencia de “ciudades perdidas” en las entrañas de los Andes, cuyo acceso representaba una aventura riesgosa.

De hecho, en el periodo comprendido entre 1897 y 1920, fotógrafos como Max T. Vargas, Modesto Chacón, Gismondi, Fernando Garreaud, Héctor Rozas, Miguel Chani, José Gabriel González, entre otros, tenían en venta para el público vistas de ruinas arqueológicas cusqueñas.

Chambi y el mundo antiguo

Martín Chambi puso al servicio de sus convicciones, entonces, su visión personal marcada por la singularidad de su posición –en la que su origen étnico fue factor determinante–, frente el mundo andino, al cual veía, según sus propias palabras, “como viejo y nuevo a la vez” (Chambi 1987: 7).

Su interés por las ruinas arqueológicas se desarrolló tempranamente en Cusco. Apenas llegado, cuando tenía 27 años de edad, fotografió los monumentos prehispánicos de la región dentro de un proceso de evolución, no solo de su propia vida de hacedor de imágenes en el Perú andino, sino acorde al signo de los tiempos, que demandaban una dinámica nueva en el ámbito de la creación visual que hacía uso del medio fotográfico.

En el proceso, Chambi fue dejando gradualmente atrás la práctica de la fotografía topográfica, aquella que desde la primera década de uso del invento exigía la descripción de un lugar en términos precisos y con atención a sus características físicas, con el propósito de inventariar el mundo material, como ocurrió con las imágenes generadas por los proyectos científicos del siglo XIX. Al hacerlo, se fue adentrando en un terreno en el que la imaginación individual, a partir de la percepción sensible de las ruinas del pasado inca, construyó una visión inédita de un



Martín Chambi. Wiracochatempel [Rajchi]. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,34).



Martín Chambi. Cuzco. Santo Domingo. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,38).

legado cultural que para él parece haber sido signo ineludiblemente espiritual, con connotación de descubrimiento personal (Villacorta y Garay 2016: 6).

Chambi era consciente de que una cultura andina milenaria era susceptible de ser captada con la cámara, un invento que era fruto de quinientos años de acelerado cambio cultural en Occidente. Como dispositivo de la modernidad europea, la cámara fotográfica aparentaba ser la herramienta idónea.

La marca del hombre en los muros pétreos del Cusco parece contundente pero legible a primera vista y, sin embargo, es difícil para un individuo no cobrar conciencia de hallarse ante un colosal enigma: el hermetismo y el silencio de las piedras que se ofrece a la contemplación y que intensifican el impacto de una obra que parece perfecta. Esto no puede haber dejado de afectar la lógica y la razón del trabajo fotográfico de Chambi. La proximidad física y directa a las piedras respetadas por el tiempo, talladas y encastradas en los muros de las edificaciones incas, despertó vivamente en él una admiración por ancestros lejanos que lo conduciría, a través de otro proceso de sensibilización como individuo poseedor de una visión de fotógrafo-artista, a una revelación de la magnitud estética de los restos de una civilización desaparecida. En la piedra descubrió una belleza grandiosa y terrible, áspera y dura, que en el acto fotográfico escapaba a un marco histórico convencional, y podía ser llevada más allá de la categorización que las señalaba como antigüedades del Nuevo Mundo.



Martín Chambi. Cuzco. Mauer im Garten des Olivera, eines Inca-Palastes [sic]. Muro en el jardín Olivera, un Palacio Inca. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,40).

Entre 1920, tiempo en que se sabe por el artículo de Giesecke que ya había logrado vistas del Cusco para ser ofrecidas al público, y 1924, su producción sobre el legado histórico fue copiosa, lo que evidencia un serio vínculo entre su trabajo y el entorno. El periodista cusqueño Carlos Ríos Pagaza, que colaboraba con el diario *La Crónica* y la revista *Variedades* de Lima utilizando fotografías de Chambi en sus artículos dedicados a “la urbe ancestral” o a “la ciudad milenaria”, expresión del sentido casi sagrado con el que se interpretaba públicamente el patrimonio inca, afirmaba en una nota publicada en 1924, que “Chambi nos decía hace poco que tenía completa la más vasta información que sobre el Cusco histórico se pueda ofrecer” (Schwarz 2007: 40).

Precisamente, a través del estudio realizado por Herman Schwarz sobre las fotografías publicadas, se comprueba el intenso trabajo fotográfico que hizo Martín Chambi sobre las ruinas incaicas de la ciudad y alrededores. Impresiona constatar en estas publicaciones la capacidad que tuvo para llevar a cabo esta producción, en circunstancias en que también tenía que dirigir el estudio fotográfico y sacar adelante a su familia. No es casualidad que Chambi, ya en 1924, tuviera en su repertorio imágenes de sitios como Colcampata, la calle Hatunrumiyoc,

Qoricancha, Ollantaytambo, Pisac, las terrazas y cuevas de Sacsayhuaman, y muchos lugares más (Schwarz 2001: 16-31). Esta información coincide con el recuerdo del mismo Chambi cuando se remitía al año 1924: “[...] para entonces ya había realizado muchas fotografías de personas solas, en grupo, de festividades religiosas, de costumbres campesinas y urbanas, de ruinas incaicas [...] quise registrarlo todo, me gustaba mucho el Cusco [...]” (Chambi 1987: 8). La calidad de sus fotografías en ese momento alcanzaba un nivel notable, especialmente en el tema arqueológico: cuidadoso en el manejo de la luz, control en la profundidad de campo, la elección justa del punto de vista, composición y posición del fotógrafo frente a la piedra.

En esta línea vislumbramos la concepción de la fotografía documental de Chambi, entendida como una obra que es fruto de una subjetividad con sentido artístico, que exige inteligencia de una situación, concentración puesta en lograr definir una temática trabajada desde un ángulo o perspectivas singulares y personales, y compromiso estético y ético en el trabajo cultural de hacer imágenes. Su fotografía documental estaba en un punto vigoroso, en el sentido de que, como dice Jorge Ribalta, es una forma de arte y comunicación visual vinculada a unas condiciones determinadas de esfera pública, en las que las imágenes tuvieron vital importancia (Ribalta 2009: 227). Podría decirse que Chambi, gracias a su dominio del medio, se ubica entre los grandes fotógrafos que contribuyeron a modelar ese nuevo continente de la fotografía que apareció con brillo sorprendente en la segunda y tercera década del siglo XX, tanto a nivel nacional como mundial.

Para él, en la misión que había asumido, de lo que se trataba era de reflexionar visualmente con el medio fotográfico acerca de una herencia inca, que además cobraba súbita importancia a la luz de los discursos indigenistas que alcanzaban fuerza y persuasión en los círculos intelectuales de Cusco y de Lima. Corrían los años de la Patria Nueva del presidente Augusto B. Leguía, la era de una avidez visual insólita en nuestro país, en la que las publicaciones gráficas limeñas difundían constantemente imágenes de las regiones recónditas del Perú (Garay y Villacorta 2015: 104 y 112).

Machu Picchu y el espacio andino en Martín Chambi

Fue justamente en 1924 que fotografió Machu Picchu por primera vez. Fue de los primeros en recorrer la ciudadela con aparato fotográfico después de Hiram Bingham, quien la había fotografiado en 1911 y había publicado sus imágenes en un número especial de la revista *National Geographic Magazine* en 1913 (Gómez 2007: 498). El registro fotográfico del norteamericano fue esencialmente el de un reconocimiento parco del lugar, pero con una retórica eficaz que ensalza al científico,

al decir de Gómez, como “conquistador mediatizado”, que produjo imágenes con las que contribuyó a que las ciudades perdidas de Sudamérica “pasaran a ser parte de una sociedad de consumo” (Gómez 2007: 502). Para ello hizo uso de novedosos aparatos fotográficos que fueron provistos especialmente por George Eastman, en firme declaración de que un hallazgo de este calibre requería que la fotografía se pusiera a la altura de la magnitud histórica del encuentro con la Antigüedad del Nuevo Mundo, confrontación rara vez experimentada por el hombre occidental. El exotismo se entretejió con el mito de una ciudadela perdida llena de tesoros de índole de riqueza material sin precedentes.

Y aunque en 1924 Chambi fue tan solo fotógrafo acompañante de la expedición oficial a Machu Picchu con motivo de la visita de Miles Poindexter, embajador de Estados Unidos en Perú, este viaje le significó un contacto extraordinario con un santuario arqueológico ya revestido de connotaciones sagradas. Las fotografías que hizo en esa ocasión tienen huella de una estética romántica de composiciones espaciales que apelaban a un mundo idílico salido del pasado, y también son producto de una estética fotográfica de carga informativa, próxima a la documental.

Machu Picchu resultó ser para él, además, una magnífica experiencia del espacio geográfico andino: un gran mirador con vista a las dimensiones de la naturaleza y de la capacidad creadora del hombre dentro de ella (Huayhuaca 2011: 20). Chambi, que conocía bien el trabajo de corresponsal gráfico para revistas limeñas –y estaba claramente cumpliendo a cabalidad con lo que se esperaba de él en el viaje–, desplegó su sensibilidad en el manejo de la luz y de la forma, la posición ante los espacios, los volúmenes y las texturas, aún cuando en 1924 gran parte de la ciudadela estaba cubierta de vegetación. Procuró atrevidamente construir un discurso sin palabras, confiriendo a su fotografía la impronta de un deslumbramiento y humildad absolutas frente a la grandeza de las ruinas: empieza a concebir sus imágenes como los posibles emblemas de una nueva mirada peruana contemporánea.

Esta nueva mirada alcanzó su plenitud en el segundo viaje a Machu Picchu en 1928, en una expedición de cusqueños notables, encabezada por el prefecto Víctor Vélez, y que contaba con el pintor, actor y fotógrafo Juan Manuel Figueroa Aznar como el invitado profesional oficial en esa expedición (Majluf y Ranney 2015: 17). Los fotógrafos Martín Chambi y José Gabriel González participaron de la expedición de manera voluntaria, detalle muy relevante porque sugiere el privilegio de haber tenido amplia libertad para fotografiar: Chambi tomó sus propias decisiones, libre de compromisos formales, y estas condiciones le permitieron fotografiar según su visión. Esta situación favoreció que Chambi se revelara como un creador de imágenes fotográficas que se convertirían rápidamente en paradigmáticas.

No debe sorprender, sin embargo, que por haber coincidido con el indigenismo en ese tiempo histórico y en particular en esta expedición, sus imágenes funcionaran para ese relato heterogéneo que ponía énfasis en la grandiosidad del pasado precolombino (Majluf 2015: 276). Era inevitable porque, como señala Gómez, a través del valor histórico de sus imágenes se visualizan las características de las estructuras arqueológicas que son de utilidad documental e informativa para los científicos de diferentes disciplinas. Además, con el valor de antigüedad de las ruinas fotografiadas, se apelaba a la imaginación del espectador culto con respecto a cómo el hombre pudo haber dejado esas “marcas” y evidencias de lo que fue su organización social, respeto por la naturaleza y el dominio que logró sobre el entorno (Gómez 2007: 508).

De hecho, Chambi asumió plenamente el estar en capacidad de dar a conocer los atractivos arqueológicos a un mundo moderno que había sucumbido embelesado por el relato de la ciudadela perdida de los incas. La profusa oferta posterior de sus imágenes de Machu Picchu se materializó en la venta de postales y en publicaciones. Por ejemplo, una publicación importante de la época que puso en valor las fotografías de Machu Picchu fue el libro ilustrado *Cusco Histórico*, de Rafael Larco Herrera (1934), en el que están incluidas un número significativo de fotografías de Chambi y de Figueroa Aznar realizadas en esta expedición.

Resulta inquietante y paradójico, no obstante, que Chambi no haya incluido de modo determinante y en número considerable temas de arqueología cusqueña en las exposiciones fotográficas que realizó en el país y en el extranjero en tiempos en que había una enorme expectativa sobre la monumentalidad del pasado inca. Chambi había tenido la referencia de su maestro Max T. Vargas, quien incorporó vistas de monolitos y terraplenes de Tiahuanaco en la exposición que presentó en Lima en 1910 (Garay y Villacorta 2015: 149). Entre ellas habrían estado las imágenes que acompañaron el artículo que el científico Pedro Paulet dedicó a Max T. Vargas en la edición de octubre de ese año en la revista *Ilustración Peruana* (1910: 533-539).

En la exposición fotográfica de Chambi en el Hotel Bolívar de Lima realizada en 1927 no hay ni una fotografía directamente relacionada al tema arqueológico cusqueño. De las 80 fotografías expuestas, en el catálogo solo hay una mención a ruinas, las de Kacsile de Nuñoa (Puno) en la foto no. 8 (Cruz y Majluf 2015: 369). El conjunto, que llevaba el título de “Motivos andinos”, estaba compuesto por un abanico de temas que Ranney y Majluf consideran “aspectos de esa nueva cultura serrana o chola que [el intelectual cusqueño Uriel] García contribuyó a establecer” (2015: 10) como una expresión “neoindianista” o mestiza, que abarcaba fiestas religiosas, costumbres andinas, templos, edificios coloniales y paisajes de la región de Cusco y Puno.

Sería en la exposición de 1935, llevada a cabo en Lima con motivo del IV Centenario de la Ciudad de los Reyes, donde se detecta encabezando la lista de 73 fotografías una “vista panorámica de Machu Picchu”. El resto de la exposición sigue el argumento de la de 1927. Esta propuesta visual de las exposiciones de Chambi en el Perú también se replicaría en las exposiciones que hizo en Chile en 1936 y otras de esta época. Salvo la vista panorámica de Machu Picchu, el tema arqueológico no tuvo una presencia determinante en sus exposiciones, aún cuando sí la tuvo en las imágenes que comercializó en formato postal.

Pareciera ser que, como sugieren Ranney y Majluf, el sentido que daba al tema arqueológico era más turístico, disponible en postales, que de gusto emotivo o romántico, como era el tenor de los conjuntos de las exposiciones (2015: 10). Para las exposiciones, Chambi seleccionó temas andinos con un sesgo estético de época tendiente a una visión de impronta generalizadora en el tratamiento de la imagen, alejada de la intención de lograr una visualidad singular, como por ejemplo el contraluz “El indio y su llama”, “Balcones coloniales”, “El rebaño”, “Tingo”, “Nubes de Carabaya”, “El pueblo de Yucay”, “Tristeza andina”, “Arco de entrada a Cusco”, “Paisaje de Lucre”, “La siembra”, entre otras, en copias de formato grande de 29 cm por 46 cm en promedio, y viradas al color rojizo, marrón y azul, en clara consonancia con un gusto pictorialista.

Machu Picchu revelado

Al lado de la potente circulación y difusión de sus imágenes en diferentes plataformas, como las publicaciones y postales con temas etnográficos, paisajistas, monumentos y costumbres en la década de 1920, Chambi, como ya se ha dicho, también ofrecía en su establecimiento vistas arqueológicas en un papel fotográfico de tamaño más grande (de 18 cm x 24 cm), dirigidas a un público selecto, viajero o especializado, que apreciaba el poder de la imagen copiada a este tamaño, muy por encima del valor de recuerdo gráfico de la postal (generalmente de 9 cm x 12 cm). Como su maestro, Max T. Vargas, quien ofertaba vistas del sur peruano al viajero especializado, Chambi también dispuso en su estudio fotográfico las exquisitas imágenes logradas en Machu Picchu y otras vistas, copiadas por contacto directo en papel de gelatino-bromuro de plata a partir de una placa negativa en vidrio de 18 cm x 24 cm.

Estas copias, al no ser de venta masiva o popular como la postal, han estado ocultas durante décadas y están siendo puestas en valor de manera progresiva. El Banco de Crédito del Perú, por ejemplo, posee un conjunto de imágenes de Machu Picchu de estas características, las cuales se exhibieron en la exposición que el Museo de Arte de

Lima dedicó a Martín Chambi en el 2015. En el libro de la exposición se reprodujo una veintena de estas imágenes (Cruz 2015: 382). Otras colecciones importantes, como la Colección Hochschild y la Colección Jan Mulder en el Perú, han adquirido este tipo de fotografías originales de Machu Picchu hechas por Martín Chambi, lo que demuestra un definido interés actual por un material relativamente inédito.

Son conjuntos de fotografías originales significativamente afines al que se encuentra en los legados del Instituto Iberoamericano de Berlín. Un dato relevante de este conjunto de originales de Chambi que posee esta institución alemana es que tienen consignado en su reverso el año de 1929, fecha en que fueron compradas en Cusco.

Fue justamente en 1929, un año después de la expedición cusqueña a Machu Picchu, cuando Walter Lehmann, uno de los más importantes americanistas alemanes, se interesó por estas fotografías cuando las vio por primera vez. Él fue discípulo de Eduard Seler, quien fuera colega de Max Uhle y con quien compartiera un viaje a Cusco en 1910. Aún cuando su área principal de trabajo era Centro América, Lehmann hizo un viaje por Perú y Bolivia en 1929, y a su paso por Cusco adquirió, probablemente en el mismo Estudio Chambi, 40 fotografías originales, de las cuales 30 son de Machu Picchu y 10 de sitios arqueológicos de los alrededores de Cusco. Estos originales, que se hallan en excelente estado de conservación, gracias, en parte, a que nunca estuvieron adheridos a un soporte secundario, son prueba del nivel de excelencia que había alcanzado Chambi en el copiado fotográfico en ese entonces, cuando rondaba los 37 años de edad. Él vendía estas vistas sueltas y sin textos o leyendas que las acompañaran deliberadamente.

Este conjunto de magníficas fotografías, seleccionadas con fino criterio por Lehmann, nos muestran con nitidez la dimensión de la revelación que tuvo el propio Chambi en Machu Picchu: está mirando –y fotografiando– la evidencia de una civilización pre-colombina. En calidad de visitante voluntario en la expedición de 1928 experimentó en solitario y en silencio la relación con la piedra, testigo mudo y a la vez increíblemente elocuente de una matriz andina en la que está inscrita otra cosmogonía.

Caracterizado por un dominio geográfico en las alturas agrestes y adversas, el mundo inca estuvo también marcado por una armonía con el medio ambiente que es decididamente no-occidental en su proyección basal de una sacralidad y respeto hacia la naturaleza circundante. Es en este espacio especial para la creación fotográfica desde el que, según Huayhuaca, Chambi ha logrado “cánones con los que desde entonces vemos Machu Picchu” (2011: 104).

No obstante, los patrones estéticos corren el riesgo de convertirse en estereotipos, por más valor eterno que se les quiera dar desde una vigente y cómoda exaltación local de la identidad y el orgullo. Chambi fue sensible a las reivindicaciones del hombre andino y su historia. Sus imágenes, como ya mencionamos, fueron utilizadas para diversos relatos relacionados con la vida en los Andes, y sobre su persona recayó la expectativa de encarnar el “nuevo indio”, como lo sugirió Uriel García (Ranney 2003: 102). Si en el Cusco de la década de 1920, como sugiere Majluf, “no era necesario ser indio para serlo” debido a las actitudes que se tomaban respecto a todo lo relacionado con lo andino (2015: 288), a Chambi tampoco le fue necesario plegarse a ningún discurso porque él era quechua hablante de origen.

En el fondo, Chambi no estuvo adherido estrictamente a ninguna causa, y las imágenes seleccionadas por el alemán Lehmann revelan limpiamente, en una aproximación claramente estudiada y con una nueva sensibilidad reflexiva, las huellas de un mundo antiguo altamente civilizado.

En sus fotos de Machu Picchu, Chambi no solo decidió omitir toda presencia humana que hiciera referencia al tema racial, sino que se vislumbró a sí mismo en atisbos inspirados por los vestigios monumentales como poseído de un temor reverente. Chambi advirtió en Machu Picchu un desafío único en su carrera fotográfica, y fue ahí donde vio realizada la razón de ser de su intuición personal, aquella que entrevió antes de partir de Arequipa en 1917: “voy al descubrimiento del Cusco”. La carga de su personalidad y de su privilegiada posición socio cultural en el contexto cusqueño lo empujaron a este vislumbramiento, cuya única y misteriosa huella es la creación misma de las imágenes.

En esta selección se percibe que el tiempo y los vestigios se quiebran por la sola presencia del fotógrafo. Es por él y estas imágenes, cargadas de una dialéctica de la refulgente luz andina y la profunda oscuridad de las sombras, que el misticismo que trasuntan las piedras incaicas ha quedado en el imaginario mundial del siglo XX como una paradoja.

Es recién con la mirada de Martín Chambi, desarrollada en sus primeros años en Cusco hasta 1928, que la milenaria cultura de los Andes del sur se transforma en la experiencia de una visualidad realmente inaugural. Chambi se encontró en una situación única –e irrepetible– que le permitió fotografiar aquello que no estaba siendo visto de una cultura milenaria desde la cultura “contemporánea” de ese momento, de la cual él era representante.

Una madurez temprana

La situación del científico y viajero especializado Max Uhle quien, con mirada europea que aprecia y valora la calidad fotográfica y el contenido visual específico, compra fotografías (y otros productos) en el formato especial de 18 cm x 24 cm. en el estudio de Max T. Vargas en Arequipa en los primeros años de la década de 1910, se vuelve a repetir en 1929 con la presencia de Walter Lehmann en el Cusco al comprar éste fotografías de Martín Chambi. Gracias al interés científico alemán, se ha podido reunir de manera inaudita la obra fotográfica de Max T. Vargas y Martín Chambi sobre un mismo espacio: el Cusco. Tanto las fotografías del maestro como las de su discípulo fueron objeto de interés especializado ávido en coleccionar imágenes de los vestigios de civilizaciones antiguas.

Si bien Max T. Vargas fue pionero en aproximarse con mirada moderna a la complejidad que representa una ciudad con vestigios precolombinos y coloniales como el Cusco e impulsar la difusión de las imágenes, Chambi lo haría veintitrés años más tarde contando con una formación técnica y estética consistente adquirida en Arequipa. El conjunto de fotografías de ruinas arqueológicas de Martín Chambi presentadas en este libro ha permitido reflexionar sobre la notoria influencia que este gran artista de la fotografía heredó de su maestro y que llevó a niveles inauditos de expresión visual, como se aprecia en las vistas de Machu Picchu.

Los factores son la sensibilidad por identificar nuevos temas fotográficos, el turismo como medio dinamizador en la difusión de las imágenes en formato postal, la intensa difusión en medios de comunicación, y la oferta de un producto como las copias de 18 cm x 24 cm para un público especializado. Chambi supo potenciar y desarrollar el acervo fotográfico que poseía sin dejar de perseguir en direcciones audaces lo que su propio talento le dictaba. Con la colección de Walter Lehmann se comprueba que Chambi, en 1929, había logrado una madurez en una etapa relativamente temprana de su práctica fotográfica profesional, con logros de excelencia en el campo de lo documental.

Más allá de lo estrictamente fotográfico y comercial, gracias a la mirada alemana vemos que Chambi comprendió que la fotografía era un medio a través del cual se elaboraba y transmitía un conocimiento. Estas fotografías de Machu Picchu poseen el don de actualidad permanente, que se origina en la sensibilidad de quien las creó, atraviesa la elección hecha por Walter Lehmann, y llega hasta hoy en el momento que presenciamos en instantes privilegiados cómo la antigüedad se yergue majestuosa y totalmente novedosa a la vez.

¹ Es importante señalar que el texto “El Cuzco: la meca del turismo de la América del Sur”, de Alberto Giesecke, apareció publicado, antes que en la *Guía General del Sur* de ese año, en la revista *Universitaria* de la Universidad de Cusco, el cual está firmado y fechado en Cusco en junio de 1920. En este texto primigenio aparece una lista de fotógrafos activos en Cusco, incluido Chambi.

² Sobre la asociación entre José Gabriel González y Juan Manuel Figueroa Aznar, ver: *El Comercio*, Cusco, 5 de agosto de 1904, p. 2. Este aviso, donde consignaban la dirección del estudio en la calle Triunfo No. 96, se publicó también en los meses de setiembre y octubre de ese año.

³ En el Archivo Fotográfico Martín Chambi de Cusco se conservan originales de época que fueron utilizados en las exposiciones. También ahí se conservan retratos originales y vistas, así como en otras colecciones, como la de Jan Mulder, la colección Hochschild o la colección del Museo de Arte de Lima, entre otras.

⁴ Esta noticia señala que Modesto Chacón también “se dedica a la confección de retratos para particulares. Se haya alojado en la calle de Maruri casa No. 13”.

Bibliografía

- Chambi, Manuel

1987. “Martín Chambi: artesano de la luz”. En: Revista *Tierradentro (Arte, Ideología, Realidad)*, No. 4. Lima. Ed. La Fragua.

- Cruz, Pablo

2015. “Apéndice”. En: *Chambi*. Lima, Museo de Arte de Lima.

- Cruz, Pablo, y Majluf, Natalia

2015. “Cronología”. En: *Chambi*. Lima, Museo de Arte de Lima.

- Garay, Andrés

2010. *Martín Chambi por sí mismo*. Piura, Navarra. Universidad de Piura - Eunsa.

- Garay, A. y Villacorta, J.

2016. “El origen y desarrollo de la noción del reportero gráfico en el Perú y la visualidad del territorio a inicios del siglo XX”. En: *Diálogo Andino*, No. 50, Universidad de Tarapacá.

- Giesecke, Alberto

1921. “El Cuzco: la meca del turismo en América del Sur”. En: *Revista Universitaria*, No. 5. Edición Conmemorativa del Centenario. Cusco. Universidad del Cusco.

- Gómez, Leila

2007. “Machu Picchu reclamada. Viajes y fotografías de Hiram Bingham, Abraham Guillén y Martín Chambi”. En: *Revista Iberoamericana*, No. 220.

- Hiatt, Willie

2015. “Andinos y aeroplanos: historia, tecnología e identidad a través del lente de Chambi”. En: *Chambi*. Lima. Museo de Arte de Lima.

- Huayhuaca, José

2011. *Visiones de Machu Picchu*. Lima. Ed. Javier Silva.

- Larco Herrera, Rafael

1934. *Cusco Histórico*. Lima. Casa Editora La Crónica y Variedades.

- Majluf, Natalia

2015. “Martín Chambi, fotografías e indigenismo”. En: *Chambi*. Lima. Museo de Arte de Lima.

- Majluf, Natalia y Ranney, Edward

2015. “Introducción”. En *Chambi*. Lima. Museo de Arte de Lima.

- Paulet, Pedro

1910. “Max T. Vargas. Un gran artista fotógrafo nacional”. En: revista *Ilustración Peruana*. Lima, 5 de octubre.

- Ranney, Edward

2003. “Images of a Sacred Geography”. En: Castleberry, May. *The New world's old World*. Albuquerque. Ed. University of New Mexico Press.

- Ribalta, Jorge

2009. “Actualidad del archivo”. En: Levenfeld, Rafael (coord.). *Profesías*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca.

- Schwarz, Herman

2001. “Martín Chambi: corresponsal gráfico”. En: *La Recuperación de la Memoria* (Anexo). Lima. Museo de Arte de Lima. 2007. “Martín Chambi: corresponsal gráfico (1918-1929)”. En: *Martín Chambi*. Madrid. Fundación Telefónica.

- Trevisan, Paula y Massa, Luis

2009. “Fotografías cusqueñas atravesando el indigenismo”. En: revista *Aisthesis*, No. 46. Santiago de Chile. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile.

- Villacorta, Jorge y Garay, Andrés

2016. “Visión inédita de la piedra”. En: *Ser y tiempo, dos aproximaciones. Chambi-Szyslo*. Lima. Enlace arte contemporáneo.

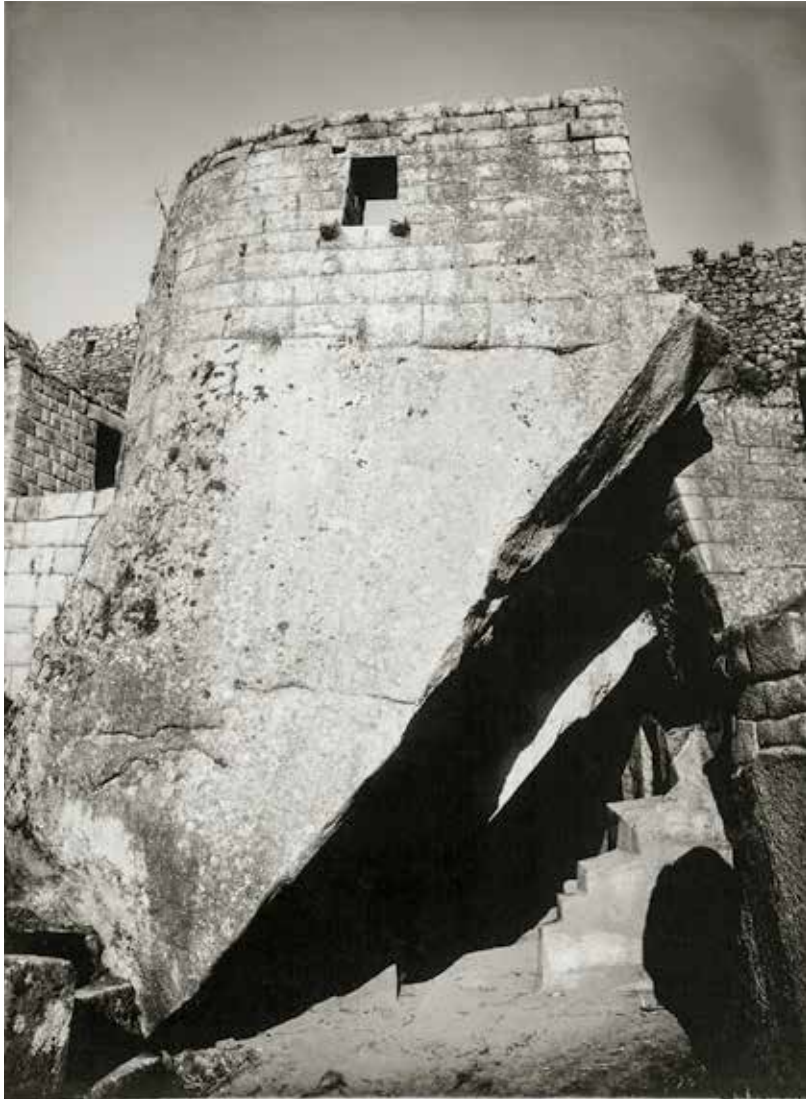
Los títulos de las fotografías del legado de Martín Chambi del IAI que están publicadas en este libro han sido consignados en los reversos de los originales por el americanista Walter Lehmann en el momento que las adquirió en Cusco en 1929.



Martín Chambi. Machu Picchu. La casa de dos pisos.
El torreón. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,18).







Martín Chambi. Machu Picchu. El torreón y la gruta. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,9).

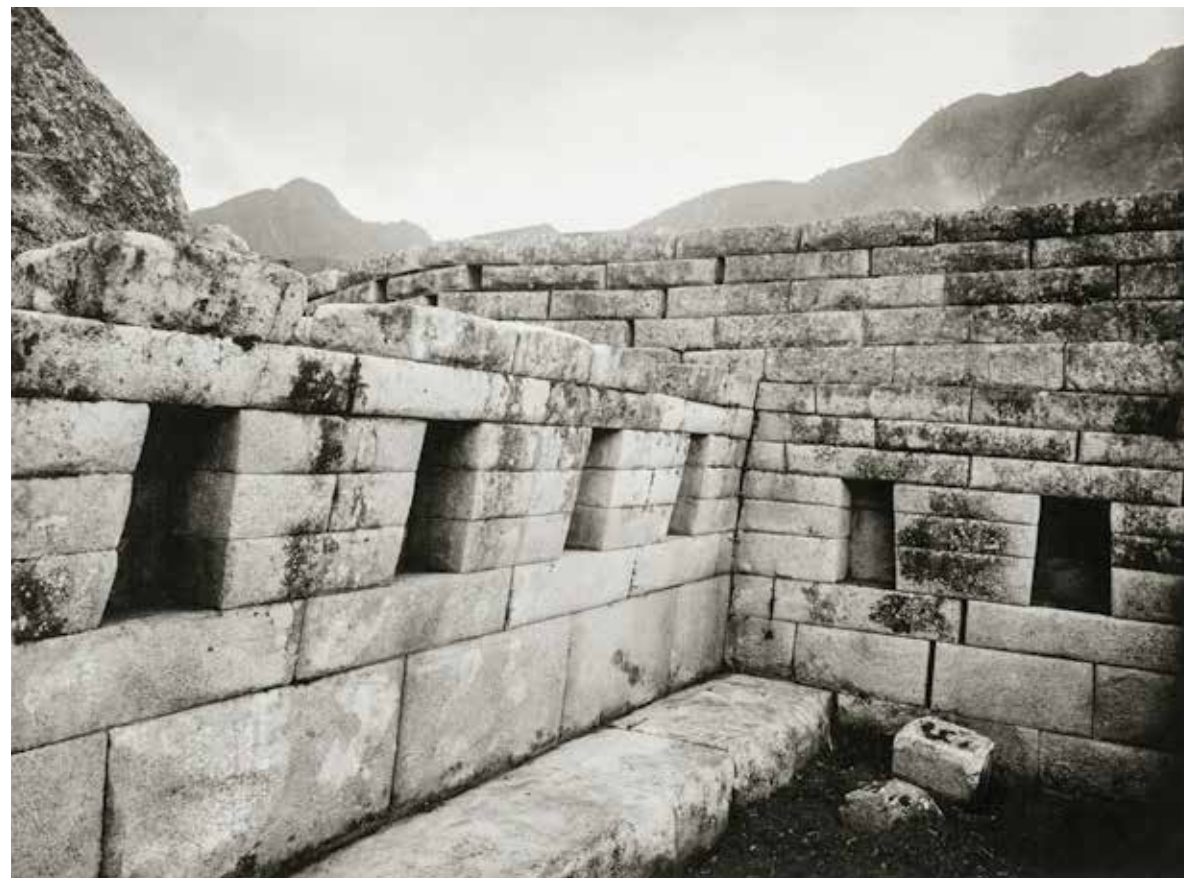


Martín Chambi. Machu Picchu. El torreón. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,4).





Martín Chambi. Machu Picchu. Interior del torreón. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,7).



Martín Chambi. Machu Picchu. Compartimiento detrás del templo principal. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,6).





Martín Chambi. Machu Picchu. Escalera principal. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,19).







Martín Chambi. Machu Picchu. Sala punto al intihuatana [sic]. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,16).



Martín Chambi. Machu Picchu. Panorama del barrio oriental. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,3).



Martín Chambi. Machu Picchu. El palacio (segundo periodo). (IAI, Fototeca. N-0090 s1,10).



Martín Chambi. Machu Picchu. S/t. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,25).



Martín Chambi. Machu Picchu. Intihuatana. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,28).



Martín Chambi. Machu Picchu. Pisina [sic]. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,21).



Martín Chambi. Machu Picchu. Cerradura de piedra. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,30).



Martín Chambi. Machu Picchu. Panorama del barrio oriental, otro lado. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,23).