



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS



**LA TINTA Y LA EMULSIÓN: GUAMAN POMA Y MARTÍN CHAMBI, DOS
POÉTICAS EN DIÁLOGO.**

INFORME ACADÉMICO POR ARTÍCULO ACADÉMICO

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTAN

JOSÉ CARLOS TOLEDO ROJAS

TANIA VARGAS DÍAZ

ASESOR

DR. MIGUEL ÁNGEL ESQUIVEL BUSTAMANTE

CIUDAD UNIVERSITARIA, NOVIEMBRE 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Informe Académico por Artículo Académico..... III

La tinta y la emulsión: Guaman Poma y Martín Chambi, dos poéticas en diálogo..... 1

La importancia de llamarse Martín Chambi y Guaman Poma de Ayala.....5

Voces, ideologías, imágenes.....14

El diálogo testimonial entre el *amauta colonial* y el *poeta de la luz*.....18

A manera de conclusión..... 33

Bibliografía..... 35

Informe Académico por Artículo Académico.

A lo largo de la historia, las representaciones visuales (fotográficas y pictóricas) han sido un vehículo fundamental en la divulgación de una idea del “otro” que oscila entre lo real y lo imaginario¹.

Subyace en muchas de estas representaciones una visión europea preconcebida, pintoresca y a veces hasta caricaturesca con respecto al paisaje, la arquitectura, las costumbres y la apariencia de los pobladores de la región. Sin embargo, en virtud de su autoridad testimonial, dichas representaciones también han operado como documentos artísticos que conforman una especie de prolegómeno a la historia del arte latinoamericano.

La ideología europea², de una u otra forma, determinó por mucho tiempo la estética de representación de las diversas expresiones artísticas latinoamericanas, así como sus mecanismos de producción y recepción, consolidando y corroborando imágenes mentales de procedencia etnocéntrica y que lograron convertirse en verdades materiales para la percepción pública. Pese a ello, han germinado múltiples expresiones

¹ Tras el “descubrimiento” e invención de América, las narraciones de viajes sobre “lo americano” y la iconografía que las acompañaba fueron un tópico muy significativo que muestra “la incompreensión” con que América se le presentó a Europa. Destacan por ejemplo, los grabados de Theodore de Bry, la *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales, situado en el Nuevo Mundo* de Hans Staden, el *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente* de Humboldt y *Esboco de umaviagem feita pelo Sr. De Langsdorff ao interior do Brasil, desde setembro de 1825 até março de 1829* de Hércules Florence, entre otros que pueden ser consultados en Miguel Rojas-Mix, *América imaginaria*, Barcelona; Lumen, 1992. De igual forma, en periodos posteriores a la conquista destacan las pinturas y dibujos de Mauricio Rugendas, la historieta *Las aventuras de Tintín* de Georges Remi, así como algunos dibujos animados como el personaje Speedy Gonzales de la serie *Looney Tunes* producida por la Warner Brothers o la película *Los tres caballeros* producida por Walt Disney, y dirigida por Norman Ferguson.

² Cuando hablamos de ideología europea nos referimos a un patrón de civilización histórico que se caracterizó por autodesignarse como centro generador y divulgador de conocimiento, y que desde su etnocentrismo instituyó un conjunto de normas y valoraciones con relación a aquello que escapaba a su comprensión inmediata, esto es, el paisaje, los monumentos, las costumbres y los fenotipos americanos. Una manera de entender el carácter habitual de esta ideología europea es la que se suele referir a los eurocentrismos, por ejemplo la visión del eurocentrismo de Samir Amin y de Edward Said.

artísticas que se sostienen sobre la deconstrucción de la estética discursiva de dicha ideología. El ensayo *La tinta y la emulsión: Guaman Poma y Martín Chambi, dos poéticas en diálogo* partió de dos hipótesis de investigación individuales, que se concentraban en la crítica e interpretación de las producciones creativas de Guaman Poma y Martín Chambi respectivamente, cuyo valor reside en dicho ejercicio de deconstrucción discursiva.

Por un lado, la hipótesis correspondiente a Guaman Poma señalaba que su obra titulada *El primer nueva crónica y buen gobierno*, en tanto creación cultural sustentada en una ideología propia y determinada por el conflicto de la Conquista y la Colonia, dejó impresa en sus páginas la violencia de las contradicciones sociales e históricas del contexto colonial andino sin erigirse como un simple registro antropológico o un registro etnográfico. Por otro lado, la hipótesis correspondiente a Martín Chambi señalaba que por su realismo, sus fotografías nos permiten observar la amplia y contradictoria composición social de los Andes peruanos sin exageraciones exotistas o alegóricas, propias de la fotografía de corte eurocentrista y antropológico.

Consideramos que algunos de los usos e interpretaciones que se habían hecho de las obras de ambos autores requerían una revisión crítica de nuestra parte que las situara en su contexto y permitiera distinguir las de todas las interpretaciones posteriores a su producción. Las reflexiones vertidas a lo largo del ensayo en torno a estas dos producciones siguieron un eje central: las apropiaciones conceptuales de dos sistemas de signos ajenos e impuestos (el lenguaje fotográfico y la escritura occidental) que se manifiestan como respuestas a sus respectivos contextos sociales, transgreden los signos de la imposición y con ellos crean nuevos sentidos.

Tanto Chambi como Guaman Poma, obedeciendo a una finalidad práctica, eran conscientes del valor de sus creaciones como documentos para la historia. No obstante, consideramos que en ellas también subyace un valor estético que desde sí mismas opera como medio de significación. Por ello no pretendíamos hacer una historia de la fotografía o de la crónica en el Perú, sino hacer un pequeño aporte a la historia del arte latinoamericano a través del análisis de sus respectivas poéticas discursivas.³

La puesta en diálogo de algunas fotografías de Martín Chambi y dibujos contenidos en la crónica de Guaman Poma nos permitió generar un discurso histórico que planteaba preguntas y problemas, los cuales podían resolverse mejor atendiendo a los tres códigos constituyentes de una imagen: denotativo, connotativo y contextual.

El código de la denotación requiere ser considerado y tratado de la forma más objetiva posible, pero como bien señala Roland Barthes, la descripción literal de una imagen es imposible, pues “describir” significa también añadir un segundo mensaje, este es el de la connotación, es decir, los significados y los elementos simbólicos que integran la imagen.⁴

Asimismo, la significación no es posible si no hay una reserva de signos provenientes de una sociedad y una cultura determinadas. Por ello, gracias al código de la connotación, la lectura de una imagen es siempre histórica, es decir, “depende del

³El investigador e historiador gráfico John Mraz ha hecho énfasis en la diferencia entre hacer historia con imágenes y hacer historia a partir de ellas. En el primer caso, generalmente no hay una relación integral entre texto e imágenes, y encontramos un discurso ilustrado en el que las imágenes sólo operan como elementos decorativos. En el segundo caso, hallamos un diálogo, una “relación dialéctica” entre imagen y palabra que nos permite reconstruir con mayor fidelidad un contexto. Mraz, John, *¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía*, Cuicuilco, ENAH, Vol. 14, Núm. 41, septiembre-diciembre, México, 2007. Págs. 11-41.

⁴Barthes Roland, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. (Trad. Fernández Medrano). Barcelona; México: Paidós, 1986. Pág. 14.

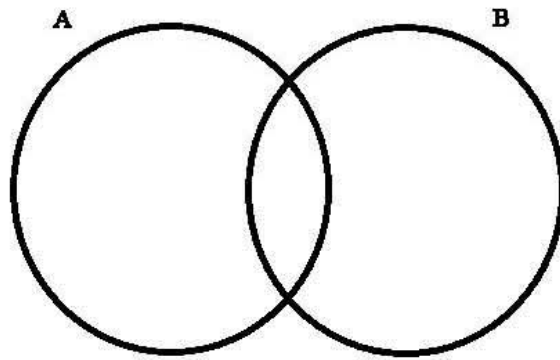
<<saber>> del lector, igual que si fuera una verdadera lengua, que sólo es inteligible para el que aprende sus signos.”⁵

En este sentido, las imágenes pueden tener una gran cantidad de lecturas, a veces sólo parciales o manipuladoras. Sin embargo, esto puede evitarse si se atiende a lo que la imagen dice con referencia a su misma coherencia contextual y a los sistemas de significación a los que se remite. La relación imagen-contexto e imagen-texto resultó fundamental para asentar lo que sucedía alrededor de las obras en el momento de su producción y para tratar de develar lo que los dos autores peruanos querían expresar.

De igual forma, el hecho de haber atisbado en nuestras investigaciones previas la apropiación conceptual y técnica de Martín Chambi y Guaman Poma en el uso pleno de sus instrumentos y de su creatividad, su espíritu poético, nos permitió observar que la lectura de sus respectivas obras se enriquecía si mirábamos a éstas de acuerdo con el proceso de generación de nuevos sentidos que hallamos en el modelo de comunicación de Yuri Lotman. Este modelo sugiere una relación directa entre la apropiación de los signos de un sistema ajeno y la generación de nuevos sentidos, que opera en todo momento de comunicación si partimos de que cada conciencia individual en diálogo con otra es una intersección de espacios de sentido.

Una representación de tales intersecciones, donde A puede ser una persona o una cultura y B un libro, una pintura, una canción, estaría delimitada por el volumen de memoria en común codificada de tal forma que posibilita el diálogo, aunque ciertamente este espacio no sea donde se generan los nuevos sentidos. Éstos suceden cuando el contenido vertido en el diálogo, en la intersección, se trata de traducir e incorporar a nuestro propio sistema de signos (el proceso semiótico).

⁵*Ibíd.* Pág. 24



Martín Chambi fotógrafo.

La fotografía occidental.



Guaman Poma cronista.

La crónica occidental.





El acto de recepción de la obra fotográfica de Martín Chambi y la crónica de Guaman Poma representaría entonces el acto comunicativo entre nuestras conciencias y esa conciencia creadora que encontramos en las obras de nuestros autores, que da coherencia interna y permite que dialoguemos todavía con ellas. Es decir, lo que por principio parecería un anacronismo, debido a las distintas temporalidades de producción de sus respectivas obras, opera más bien como un análisis diacrónico en el sentido de que describe la evolución histórica de dos obras en un espacio en particular, el peruano, que se encuentra dotado de un complejo sistema de memoria sin el cual no podría funcionar.

En este diálogo diacrónico entre las obras de Martín Chambi y Guaman Poma nos dimos cuenta que por debajo del mensaje denotado en sus fotografías y dibujos respectivamente, subyacía un acto connotado de apropiación conceptual de lo ahí representado y de los mecanismos teóricos y técnicos de la representación. Su mensaje había sido sistemáticamente codificado de acuerdo con las conciencias individuales de cada autor, las cuales se hallaban demarcadas por una cultura, la andina, en la cual lograron insertar gradualmente sus obras debido a su complejidad (teórica y técnica) y genialidad compositiva.

En el ámbito político, económico, social, religioso y cultural, Guaman Poma observó la violentación, en su génesis, de las bases de la estructura social andina por el nuevo orden del signo español, que a la vez encarnaba su poder y su fundamento en la escritura occidental. En ella vio una nueva forma de hacer valer cierta autoridad mediante el ejercicio de una violencia que rebasaba los límites de la crueldad, que además era injusta en prueba de la inocencia de la gente castigada por las imposiciones de la nueva escritura. Por esto, a Guaman Poma le importó la escritura no por ser el medio para comunicarse con aquella autoridad, sino por ejercer la autoridad misma, ya que usó la escritura como instrumento decisivo de la función social del escritor o escriba (quipulcamayoc), que no es sólo mediadora sino también responsable de su propio instrumento. El significado de las palabras además de relacionarse con las cosas, establecen un sentido de compromiso del individuo hacia la sociedad. Y aunque desde la propia perspectiva del código su competencia lingüística del español era limitada, su ejecución irrestricta saqueó el lenguaje libremente. No escribió el español de acuerdo con las reglas prosódicas y ortográficas, sino de acuerdo a la pronunciación: escribió un español hablado por un indio que se autoproclamaba autor, lo cual implicó la refonologización del español, de acuerdo a las estructuras fónicas del quechua⁶.

Pero la escritura no fue precisamente el único medio por el cual Guaman Poma quiso hacerse escuchar, ya que el texto vertido en la crónica opera como un mensaje parásito destinado a connotar los múltiples significados de sus dibujos, es decir, sus dibujos no ilustran o aclaran el texto, sino que al ser éste, estructuralmente, parásito de los dibujos lo que hace es darles mayor peso, participar de su denotación.

⁶Al respecto Julio Ortega, en su libro *El discurso de la abundancia* (1992), recupera la tesis del lingüista Jorge Urioste acerca de la escritura del español desde estructuras propias del quechua. P. 108.

El *amauta colonial* encontró así, en la escritura y el dibujo, las herramientas idóneas para enfatizar, a través de una crítica al sistema impuesto, la distancia evidente entre el discurso colonial español y su puesta en práctica, caracterizada como una incongruencia respecto del discurso que le permitía legitimar su poder colonialista.

Tomemos en cuenta, por ejemplo, la entrevista hecha por Guaman Poma al Rey incluida como un capítulo en su obra, el cual empieza con un dibujo que estaría representando el momento en que tuvo lugar dicho encuentro. El cronista se representa a sí mismo dentro de una doble jerarquización cuya lectura depende de lo que se observa en la imagen y de lo que esos personajes hablan en la entrevista, sus diálogos, sus ideas y posturas, las cuales incluso colocan a Guaman Poma por encima del Rey en cuanto al conocimiento que se requiere para gobernar el *Nuevo Mundo*. De ahí que durante toda la entrevista Guaman Poma se autodenomine consejero Real y hasta Príncipe de las Indias y, sin pasarlo por alto, el Rey es el único que hace las preguntas en toda la entrevista: “Y ancí que por lo escrito y carta nos veremos. Y acá vuestra Magestad me vaya preguntando, yo le yré rrespondiendo”[976]⁷.

Tomando en cuenta el contenido de las preguntas, el lector puede advertir el tipo de temas que a Guaman Poma le importa resaltar en su interés por aconsejar acerca de cómo mejorar la vida en la sociedad colonial andina, al mismo tiempo hace una crítica al orden jurídico, económico y eclesiástico impuesto:

“Dime, autor, -¿cómo agora no multiplica los indios y se hacen pobres?- Diré a vuestra Magestad: Lo primero que no multiplica porque todo lo mejor de las mujeres y doncellas lo toman los padres dotrinantes, comenderos, corregidores y españoles, mayordomos, tinientes, oficiales criados de ellos[...] Dime, autor, ¿cómo se hararrico los indios?- A de sauer vuestra Magestad que an de tener hazienda de comunidad que ellos les llama sapci, de sementeraz de mayz y trigo, papas, agí, magno (verdura seca), algodón, uña, obraje, teñiría, coca, frutales. Y que las doncellas y biudas hilen y

⁷Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Primer nueva crónica y buen gobierno.*, México, Siglo XXI 1980. P. 896.

texandies mujeres una piesa de rropa en un tercio de la comunidad, sapci. Y tengan ganados de Castilla y de la tierra de su comunidad y sapci-[977]⁸.”.

Igualmente podemos ver esta transgresión de los signos y creación de nuevos sentidos en algunas fotografías de Martín Chambi. El *poeta de la luz* se nutrió de las convenciones de la retratística y la tradición fotográfica occidentales, no sólo para retratar en su estudio a todo tipo de cliente que estuviera interesado en obtener una imagen artística de sí mismo, sino que rompiendo con las tendencias estéticas comerciales, decidió retratar a los personajes de la cotidianeidad cuzqueña (mestizos, indios, burócratas, cargadores, gamonales, campesinos, boxeadores, policías, músicos, etcétera) en sus propios escenarios y otras veces en su estudio; sin embargo, los negativos de estos últimos retratos, a diferencia de los clientelares, no sufrieron ninguna intervención y los positivó tal como habían sido tomados.

Esta clase de imágenes, en efecto, nos sugieren que el fotógrafo usó técnicas de iluminación y ambientación occidentales, sin embargo en lo que se refiere a la intención fotográfica, Chambi experimenta con una nueva gramática visual y deconstruye la discursividad de la fotografía colonialista (burguesa, indigenista y antropológica) no para acceder a la realidad sino a la contra-realidad que, por contragolpe, opera como crítica y testimonio de la realidad peruana⁹. En 1936 el mismo Chambi enfatizó esto en una exposición fotográfica en Santiago de Chile: <<He leído que en Chile se cree que los indios no tienen cultura, que son bárbaros, que tienen una inferioridad mental y

⁸*Ibid.* P. 898.

⁹Francois, Soulages en su libro *Estética de la fotografía (2005)*, señala que la fotografía no puede reproducir la realidad, pero puede cuestionarla y en ese sentido permitir el acceso a la contra-realidad, es decir, a una crítica de la realidad del mundo. Pág. 84

expresiva notables al lado de blancos y europeos. Pero me parece que más elocuente que mi opinión, son los testimonios gráficos.>>¹⁰

Esta declaración es una prueba de la conciencia que Chambi tenía de su propio quehacer fotográfico, rasgo fundamental para entender el significado que manifiestan sus fotografías en sus respectivos contextos, según la combinación de tema, forma y contenido. Es decir, tanto los retratos de algunos personajes en un espacio donde sólo se hacían retratos artísticos como las tomas del medio andino, fuera de la galería, ponen en evidencia que lo que el *poeta de la luz* buscaba era un espacio fotográfico cuyo valor formal descansara en el que ya poseían los motivos fotografiados.

Lo anterior nos coloca frente a la afirmación de que la traducción de lo intraducible resulta ser, para el portador de información, de un valor elevado. Guaman Poma y Martín Chambi como portadores de información, establecieron el diálogo con lenguajes icónicos y verbales distintos a los suyos, los tradujeron e incorporaron dentro de sus propios espacios de sentido, creando también nuevos lenguajes en los que privilegiaron a la forma y el contenido. Ambos estuvieron constreñidos, uno como fotógrafo y otro como cronista dibujante, a expresar en los límites de sus respectivos materiales aquello que por principio no tenía cabida en ellos.

Sus poéticas de lo peruano irrumpen en la semántica propia de la fotografía y el dibujo como espacios de sentido ajenos a tales artes, que provenían de un sistema ideológico hegemónico. Y aunque ni el PNCBG ni la obra fotográfica de Chambi tienen un carácter explosivo en la cultura peruana, por la forma en que fueron construidas por sus respectivos autores, ambas han cambiado gradualmente el sentido de representación

¹⁰ Entrevista con Martín Chambi publicada en *Hoy*. Santiago de Chile, 4 marzo 1936.

y percepción del Perú, es decir, desde el colonizado y no desde el colonizador, desde el nosotros y no desde el “yo-otro”.

Las obras, en tanto poéticas históricas de amplia significación, aún hoy siguen despertando nuevas lecturas e interpretaciones que desde los Estudios Latinoamericanos nos permiten resignificar el espacio peruano, en tanto signo de sentido y comunicación dentro de una historia del arte pero también de las ideas en América Latina.

Las obras le han permitido al Perú, como espacio de conciencias y memorias, auto-observarse y convertirse en referentes de nuevas poéticas, propias, que históricamente no pueden separarse de sus nexos ideológicos, y que traen consigo lo que de social tiene la poesía en la fotografía y el dibujo latinoamericano. Nuestro propósito por tanto, fue emprender un trabajo de investigación conjunta que diera un paso hacia el abordamiento de las apropiaciones culturales como un fenómeno de resistencia, cuyas pautas académicas continuaran siendo las que marca la interdisciplinariedad y el enfoque humanístico.





LA TINTA Y LA EMULSIÓN: GUAMAN POMA Y MARTÍN CHAMBI, DOS POÉTICAS EN DIÁLOGO.

La fotografía, la escritura y el dibujo no son sólo imagen o texto, son también verdaderos actos de apropiación de lo que ahí formalmente se representa o enuncia. Significan mirar y fijar a través de un artefacto mecánico o herramienta de escritura y dibujo una sección de la realidad. Son una manera de interpretarla y mostrarla de acuerdo con los elementos sintácticos y compositivos que planteen las mejores posibilidades de comunicación y acercamiento de acuerdo con lo que se quiera mostrar.

Atendiendo a dos casos concretos de apropiación y vinculación con la realidad dentro de la historia de América Latina, en el Perú encontramos a Martín Jerónimo Chambi Jiménez y a Felipe Guaman Poma de Ayala. El primero de ellos, fotógrafo, recogió un testimonio visual del Perú de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, período de grandes cambios económicos, políticos e ideológicos que sentaron las bases para la creación de una conciencia de las contradicciones y disonancias de la región. El segundo de ellos, cronista, recurrió a la escritura y al dibujo para referir cuál era el estado realmente existente del espacio emergente en el proceso de colonización, específicamente entre 1550 y 1615¹.

¹ Las fechas de nacimiento y muerte de Guaman Poma son inciertas, sin embargo este es un período en el que la mayoría de los investigadores sobre su vida están de acuerdo.

Aunque ambos vivieron momentos históricos distintos, la palabra y la imagen son el instrumento que les permitió acceder al reconocimiento y la visibilidad a través de los elementos conceptuales y técnicos que les proveyeron los colonizadores.

El dominio de la técnica fotográfica y de las reglas escriturales en la crónica, que podríamos denominar parte de su repertorio occidental, son finalidad, símbolo y posibilidad de trascendencia, comunicación con el futuro y autoafirmación ante la inquietud de responder, no enajenadamente, a través de la decodificación y manejo de los signos *ajenos*, a un contexto histórico en el que predominan los códigos de conducta y las formas culturales imperantes en el orden social que les ha sido impuesto.

El *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Guaman Poma y la obra fotográfica de Martín Chambi, de tardía difusión y acogimiento por el Estado peruano, han sido abordadas desde distintas disciplinas y perspectivas teóricas que los ubican dentro del indigenismo, la antropología y la etnografía.

A propósito, ambos fueron *descubiertos* por extranjeros. La obra de Guaman Poma durante casi trescientos años guardó silencio a falta de interlocutores, no dijo nada sino hasta 1908 en que fue encontrada por Richard Pietschmann, estudioso alemán, en la Biblioteca Real de Copenhague. El diálogo, o mejor dicho el monólogo que en primera instancia tuvo lugar respecto al PNCBG, consistió en un esfuerzo descriptivo de la obra, en una valoración historiográfica de la misma y en la indagación sobre datos biográficos del autor. Por su parte, la vida de las fotografías de Martín Chambi comenzó alrededor de 1975, cuando el antropólogo y fotógrafo norteamericano Edward Ranney se topa casualmente con el archivo de Chambi.

El acontecimiento del descubrimiento de la obra de Guaman Poma tuvo lugar entre diversa documentación sobre la Monarquía Hispánica del siglo XVII que se guarda en la ya mencionada Biblioteca Real de Copenhague. Pese a los esfuerzos de su descubridor, Richard Pietschmann, el manuscrito N° 2.232 no se publicó sino hasta 1936 por el Instituto de Etnología de París en una edición facsimilar. Hasta ese momento la obra era del conocimiento de quienes tenían algún nexo con el instituto francés, sin embargo posteriores ediciones -como la de 1944 en Bolivia por Arthur Posnansky o la de 1961 en Perú por Luis Bustíos Gálvez- representaron un trabajo valioso de transcripción que significaría mayor accesibilidad a la obra y un largo camino de ediciones, entre las cuales cabe destacar la de 1980 a cargo del antropólogo John V. Murra y de la investigadora Rolena Adorno, con traducciones del quechua por parte de Jorge Urioste. En 1998 la Biblioteca Real de Copenhague dio el paso para el *tercer gran momento* de la difusión de la obra de Guamán Poma, iniciando un proyecto para colocar las fotografías digitales de la *Nueva Corónica* en Internet, mismo que se vio concretado en 2001 con el lanzamiento de la página web correspondiente².

Aunque Chambi ya había gozado antes de cierta popularidad local, el incidente que dio lugar al reconocimiento de su archivo a nivel mundial fue una ocasión en que el fotógrafo norteamericano Edward Ranney necesitaba de un cuarto oscuro para recargar la película de la cámara que estaba usando para fotografiar los restos arqueológicos del Cuzco. Ranney, que antes ya había hecho amistad con Víctor Chambi, fue al estudio del padre de éste a realizar el urgente cambio de película. Ahí Víctor le mostró una de las

² El sitio web correspondiente es: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>

placas de Chambi: *Boda del prefecto Don Julio Gadea* (1926)³, la cual inmediatamente despertó el interés del norteamericano en la obra del fotógrafo andino.

A mediados de 1977 Ranney con apoyo de la fundación Earthwatch de Massachusetts y diez voluntarios norteamericanos, limpiaron y trataron de ordenar durante dos meses los negativos del Archivo Chambi. Al año siguiente, fueron transportados a Estados Unidos un grupo de negativos seleccionados por Ranney para una exposición en el Museo de Arte de la Universidad de Nuevo México.

Con base en esta selección, es que se han hecho hasta hoy la mayor parte de los catálogos, exposiciones e interpretaciones sobre Chambi fotógrafo, omitiendo algunos detalles fundamentales para entender dentro de su complejidad misma a la obra fotográfica en su conjunto. Asimismo, las ediciones de la obra de Guamán Poma y acerca de ella, aunque fueron impulsadas por un intento de comprender su razón de ser, sólo la valoraron como documento valioso sobre regiones, lenguas y costumbres desconocidas. Y aunque es muy cierta tal valoración como documento poseedor de tal información, sigue siendo un punto de vista que objetualiza demasiado al otro, y disuelve las intenciones ideológicas del autor ante el asombro de lo diferente en el lector.

La *Nueva Corónica* y el trabajo fotográfico de Martín Chambi exigen más que esto: por una parte, la elaboración conceptual y formal de la obra de Guaman Poma y su mensaje rebasan los límites que el género de crónica supone, por otra, los vestigios fotográficos de

³ Buena parte de las fotografías carecen de fecha y otros datos, por lo cual su obra se ha prestado a confusiones cronológicas. *Boda del prefecto Don Julio Gadea*, ha sido fechada en 1930, sin embargo fue tomada en 1926, cuando Gadea aún no era prefecto (1969-1970) y sólo era Secretario de la Prefectura de Cuzco. Citado por Ranney, Edward en "Martín Chambi, de Coasa y del Cusco". En *La recuperación de la memoria*. Perú 1842-1942, Fundación Telefónica y Museo de arte de Lima, 2001. p. 155.

Martín Chambi, no son sólo un “objeto estético de época”, también son artefactos que contienen un testimonio visual que informa sobre el mundo y la vida peruana, sin embargo su valor, su alcance como documento y su interpretación más viable sólo se revelan si se le hacen las preguntas adecuadas en tanto registro visual por medio del cual es posible detectar datos y aspectos de la realidad social que los textos han pasado por alto. Martín Chambi y Guaman Poma, demarcados entre varios *ismos* y marcos teóricos, son algo más que su suma y diversidad, y por ende pueden dar lugar a otras entradas de interpretación.

La importancia de llamarse Martín Chambi y Guaman Poma de Ayala.

Martín Jerónimo Chambi Jiménez (1891-1973), nace en una familia de agricultores al sudeste del Perú en el distrito de Coaza, región de Puno. Su *pequeño pueblo* de casas de adobe, techos de paja, cultivos de papa y frijol, rebaños de llama y alpaca, poseía abundantes recursos mineros explotados por el capital británico, que era el controlador mayoritario no sólo de la regiones más ricas en dichos recursos, sino también de la vías de comercio y comunicación.

Tras el fallecimiento de su padre, a los catorce años de edad y con sólo el tercer año de primaria, Martín Chambi se va de casa, baja por el río Coaza y se interna en la selva hasta llegar a orillas del río Inambari, donde se encuentra con las minas explotadas por la *Santo Domingo Mining Company*. Para poder subsistir, se dedica a la venta de aguardiente entre los trabajadores del campamento.

En este lugar tres extranjeros que manejaban unos aparatos productores de imágenes sobre cristal y papel, llamaron la atención de Chambi, quien ante tal fenómeno fue atrapado primero por la sorpresa y luego arrastrado por la fascinación:

Era algo que no podía creer, me asombré y mis ojos se alegraron para siempre. Mr. Anguas y Mr. Ferrin eran amables conmigo, permitieron que yo observara de cerca ese fenómeno que ellos llamaban "fotografía".⁴

Así, Chambi ofrece por entonces sus servicios como ayudante de los fotógrafos y aprende con ellos algunas cosas básicas de fotografía. Le invitan a Inglaterra para que se instruya más en el oficio; sin embargo Chambi sin ningún interés por *lo europeo* y más entusiasmado de poder aplicar lo que había aprendido en su propio país, decide no acompañarlos y en 1908 parte a la prestigiosa ciudad de Arequipa.

Arequipa, conocida como la *Blanca Ciudad*, era un importante centro urbano con un perfil de ciudad criolla con aspiraciones cosmopolitas. Cuando Chambi llega, la fotografía llevaba tres décadas de desarrollo, ya desde mediados de 1890 el Centro Artístico de Arequipa organizaba exposiciones y premiaba a fotógrafos profesionales y aficionados. Dos son los fotógrafos que mayor presencia tenían en la región y se disputaban el mercado fotográfico: Maximiliano Telésforo Vargas y Emilio Díaz.⁵

Max T. Vargas acoge a Chambi como aprendiz y asistente en su estudio fotográfico por diez años. El dominio de Chambi en la técnica fotográfica -control correcto de la luz, revelado, métodos de intervención como el retoque y un singular afán en el cuidado de la realización de la copia final- y la integración a la dinámica comercial son algunos de los conocimientos que adquirió en el estudio de su maestro.

⁴ Chambi, Martín. "Entrevista". En Chambi, Manuel, "Martín Chambi: artesano de la Luz", *Tierradentro: Arte, ideología, realidad*. Año V, núm. 4. Lima, Ediciones La Fragua, 1987. Pág. 5.

⁵ A la tradición de fotógrafos locales de Arequipa se le conoce como "Escuela de Arequipa". Dentro del Perú, fue Arequipa el lugar donde se desarrolló con mayor intensidad la producción fotográfica. Max T. Vargas y Emilio Díaz dieron entrenamiento a muchos peruanos que luego pasarían a dirigir sus propios estudios en la ciudad. Sin embargo, las ambiciones de Martín Chambi iban más lejos, no deseaba quedarse en la ciudad blanca, ni encerrarse únicamente dentro de un estudio, ésta es quizá una de las principales diferencias entre Chambi y sus contemporáneos.

Los retratos comerciales de Max. T. Vargas, ofrecidos como *Retratos artísticos*, apegados a los cánones del retrato inglés del siglo XIX, revelan que su clientela, interesada en su apariencia como signo de status social, acudía al estudio para obtener una imagen irreal de sí mismos. De cierta forma, Chambi hereda de Vargas esta tendencia del Retrato artístico-comercial, caracterizado por el uso de algunas técnicas tomadas de la pintura como el difuminado⁶, el uso de *attrezos*, muebles elegantes y decorados en el estudio. Sin embargo, Martín Chambi se separa de la extravagancia que caracterizaba a los retratos de su maestro, se abstiene de componer variadas escenas y de cambiar su *attrezzo*, que se distingue por tener representaciones de flores, una cortina lateral y un florero en la parte baja.

A pesar de la sobriedad y la sencillez de sus fotografías, sus modelos son acomodados con respecto del *attrezzo*, de tal forma que la importancia de todos los elementos materiales es sustituida por la predominancia visual del sujeto. Como bien señala Vargas Llosa, a pesar de los desangelados fondos y la obligada teatralidad de la poses, Martín Chambi rompe con el forzado estatismo de la toma, desnuda a los modelos de todo artificio escenográfico y los hace emerger con una fuerza imponente⁷.

Este estilo característico de Martín Chambi apenas se alcanza a vislumbrar en sus primeras fotografías. Se podría decir que en realidad su estancia en la *Blanca Ciudad* no es más que el trampolín por el cual adquiere los conocimientos técnicos necesarios en el

⁶ El difuminado brinda una forma circular a los márgenes de la placa de vidrio. Se trata de una técnica en la que dichos márgenes o bien son intervenidos con un aerógrafo o se reduce el revelado en la zona, de tal forma, que el motivo principal de la imagen queda rodeado por una atmosfera de oscuridad. La técnica fue usada por tanto por Chambi como por Figueroa Aznar y los hermanos Vargas, todos alumnos de Max. T. Vargas.

⁷ Vargas Llosa, Mario, "Prólogo". En Chambi, Martín. *Martín Chambi 1920-1950*. Barcelona, Lunwerg, 2002. Pág. 18

dominio del arte fotográfico y donde contrae significativas relaciones sociales con personajes importantes dentro de los círculos culturales con mayor presencia en la ciudad⁸.

Chambi fue bien acogido por estos círculos socioculturales, en gran parte porque aprendió a manejarse según los códigos culturales y de conducta imperantes en la “gran ciudad”. Sin embargo, no dejó de ser “un inmigrante en la ciudad llamada Blanca”⁹, y por más amestizado que fuera, seguía siendo indio. Su condición racial es quizá una de las razones por las que Chambi se va de Arequipa, pero hay otra más, ésta es el regreso de su maestro Max. T. Vargas de un viaje por Puno y el Altiplano con fotografías que había tomado de los campesinos y sus paisajes, y que para el *poeta de la luz* fueron “tan hermosas que le causaron gran emoción”¹⁰. Atraído en gran parte por lo ya conocido, pero aún no develado por su lente fotográfico, Martín Chambi decide partir a la Sierra, y en 1918 llega a Sicuani acompañado de su esposa arequipeña Manuela López e hijos.

Sicuani, una pequeña ciudad de la provincia cusqueña de Canchis, conocida como *Arequipa chico*¹¹ –era como Arequipa– una ciudad de comerciantes, sin embargo no era una ciudad de blancos. Chambi comienza entonces a hacer lo que ya desde antes se había

⁸ Entre los intelectuales, artistas y fotógrafos con los que contrajo amistad se encuentran: los pintores Víctor Martínez Málaga y Domingo Pantigoso, el poeta Guillermo Mercado, el músico Ballón Farfán, Alberto Vargas, hijo de Max. T. Vargas y los hermanos Carlos y Miguel Vargas.

Su vinculación con estos últimos es también de gran importancia, ambos eran dueños de un estudio fotográfico donde ofrecían “retratos artísticos”. Sin embargo, su trabajo no sólo se limitó a dicho oficio, entre sus trabajos más importantes se halla la serie “Nocturnos”, un conjunto de fotografías de las calles y la arquitectura arequipeñas, donde la luna hace de iluminadora de las escenas. A diferencia de los retratos de estudio, los negativos de esta serie y todas las tomas que los “hermanos Vargas” realizaron fuera del estudio, no fueron intervenidos. Ésta actitud con respecto a la no alteración del negativo en las fotografías que no eran de tipo artístico-comercial es la misma que Chambi asume durante toda su actividad fotográfica.

⁹ Chambi, Martín. “Entrevista”. En Chambi, Manuel, “Martín Chambi: artesano de la Luz”, *Tierradentro: Arte, ideología, realidad*. Año V, núm. 4. Lima, Ediciones La Fragua, 1987. Pág. 5.

¹⁰ *Ibíd.* Pág. 7

¹¹ La ciudad era denominada así debido a que por su situación geográfica, su rol económico y sus modales y aspiraciones parecía más pertenecer a Arequipa que al Cuzco. Históricamente la ciudad se caracterizó por varias amenazas separatistas con respecto del Cuzco.

planteado: “tomar fotografías de la gente y de su medio”¹², combinándolo por supuesto con los retratos en el estudio, que a fin de cuentas eran los que le brindaban un sustento económico. Aunque en este lugar el fotógrafo puneño se mueve con mayor holgura y autonomía que en Arequipa, sólo se queda dos años, y en 1920 parte al Cuzco, abre un estudio fotográfico en la calle Santa Teresa y posteriormente se traslada a un segundo en la calle Márquez.

Su quehacer fotográfico no se agota dentro del retrato en éste estudio o los encargos comerciales hechos por la clase alta cuzqueña, su interés por hacer fotografías de la gente y de su medio –no de objetos etnológicos– lo conduce hasta sus ambientes más cotidianos y naturales, como los sitios de trabajo (haciendas, campos de cultivo, fábricas, obras ferroviarias y de construcción, etc.), reuniones, festejos y otras actividades económicas, sociales y jurídicas, que daban cuenta de los rasgos aldeanos y coloniales que la “modernidad” peruana seguía reproduciendo en la Sierra, y más particularmente en Puno y Cuzco.

A propósito de estos rasgos coloniales, Felipe Guaman Poma de Ayala, nacido en la Sierra peruana antes que Chambi, fue quien los presencié y decidió hacerles frente. Aunque hasta el momento carecemos de algún documento que confirme la fecha exacta del nacimiento del cronista, muchos datos dentro de la crónica y en documentos externos a ella, permiten hacer un esbozo de algunos aspectos de su vida, sus fuentes, andanzas y relaciones sociales que fueron modelando un pensamiento que desembocaría en un discurso crítico.

¹² Chambi, Martín, *Op. Cit.*, P. 5.

Los datos acerca del nacimiento del *amauta colonial*, como también se ha denominado a Guaman Poma, se encuentran dispersos dentro de su misma crónica, repetidos y confusos, sin embargo su ascendencia parece lo suficientemente clara para afirmar que proviene de dos familias nobles del Tahuantinsuyo. Por la rama materna resulta nieto de Túpac Inca Yupanqui y Mama Ocllo e hijo de Curi Ocllo, la última hija de dicho soberano, por lo que su vinculación con el trono cuzqueño por la vía materna es directa. Además, la rama paterna también lo vincula a la nobleza: su padre Guaman Mallqui fue hijo de Guaman Chava, gobernante de la región del Chinchaysuyo, como representante de la dinastía de los Yaro Willca, que enseñoreó en dicha región considerada no sólo la más importante del Tahuantinsuyo sino un verdadero imperio, hasta que fue conquistada por las huestes de Túpac Yupanqui. Con estos antecedentes se vuelve evidente la familiarización de Guaman Poma con cierto ámbito político, que determinó su actitud frente al orden jurídico colonial.

Seguramente el *amauta colonial* nació alrededor de 1550 en un rincón de la provincia de Lucanas, en Sondondo, Ayacucho. Contó con seis hermanos, sin embargo en rigor fue uno el de vital importancia para él: Martín de Ayala, quien no era hijo legítimo del matrimonio Guaman Mallqui-Curi Ocllo, pues su padre seguramente fue el conquistador Francisco Dávalos. Martín de Ayala entró a servir en el Hospital de los Naturales del Cuzco a los siete o doce años de edad, donde por influencia de su padrastro vistió el hábito de ermitaño. Más tarde pasó a la ciudad de Huamanga, donde se ordenó de sacerdote. Según las afirmaciones de Guaman Poma, su medio hermano fue un ministro ejemplar y caritativo con los pobres y enfermos, a quienes trataba con profundo cariño.

Resulta importante recuperar en Guamán Poma, más que la vida de su medio hermano, la influencia en su formación como el maestro que le introdujo un acervo cultural proveniente de Occidente. En primera instancia el presbítero Martín de Ayala le enseñó a Guaman Poma a leer y escribir, y como en las páginas de la crónica no existe ningún indicio de que el cronista-dibujante hubiera asistido a una escuela, podemos suponer que fue con el *sancto hermitano* –como Guaman Poma llama a su medio hermano- que conoció la Historia Sagrada, la Historia Universal, la lengua de Castilla, un poco de latín y, principalmente, la escritura. Sus conocimientos de la Biblia se manifiestan en la inclusión de pasajes y de personajes bíblicos, que van desde Adán y Eva hasta el patriarca Abraham.

A la educación recibida de su hermano materno en Huamanga, el *amauta colonial* agregó la que pudo acumular en el largo período en que sirvió a personajes ilustres y se crió en palacio en casa de buen gobierno y en la Audiencia, como él mismo declara. Uno de los personajes importantes a los cuales acompañó Guaman Poma prestando sus servicios como secretario o sacristán fue Cristóbal de Albornoz, visitador general de la Iglesia y extirpador de idolatrías especialmente en la provincia de Lucanas. Con Albornoz, el *amauta colonial* recorrió principalmente esta provincia, y las vecinas de Parinacochas, Aymaraes y Castrovirreyna. Aunque también es muy probable que alrededor de 1582 Guaman haya tenido que acompañar a Albornoz a la ciudad de Lima, cuando fue llamado para defenderse de una acusación formulada por el fiscal Cristóbal Sánchez Renedo, y ahí, haya desempeñado funciones de secretario en el palacio virreinal en la época del Marqués de Salinas. Este hecho es significativo porque en su estancia en la Casa de Gobierno el *amauta colonial* tuvo acceso a una serie de obras que debieron hallarse a su alcance en la biblioteca del palacio virreinal.

Asimismo, fue asistente del visitador Gabriel Solano de Figueroa hacia mediados de 1594, con quien le ocuparon dos tareas primordiales. La primera fue amparar la composición de tierras que varios señores étnicos efectuaron ante sí, sustentando sus argumentos en las raíces del periodo anterior a la conquista. La segunda tarea fue la de resolver pleitos y diferencias en cuanto a las divisiones y límites de los curacazgos de Atunjauja y Luringuanca. A Guaman Poma se le encomendó, como intérprete de la Audiencia, la tarea de notificar las medidas adoptadas por el juez a los curacas de los distintos asentamientos de la zona, siendo testigo del cambio de concepción sobre la tierra: de una concepción comunitaria de la misma a la imposición de la tenencia individual de ella, con lo que lejos de resolver los conflictos entre curacazgos estas medidas reforzaron la transición a un nuevo sistema que alimentaba las discordias.

De cara a lo anteriormente enunciado puede decirse que Guamán Poma pudo acercarse a las formalidades del orden jurídico colonial y al discurso eclesiástico pero sin confundirse con ellos, ya que acudiendo a ellas las transgrede y elabora su propia política. *El amaute colonial* adopta un cristianismo que le funciona como el punto de partida para su crítica moral del español en la *Nueva Corónica*: la articulación de un lenguaje eclesiástico representa el recurso para evidenciar hasta el absurdo la irracionalidad del discurso colonialista español en su puesta en práctica. Asimismo, la articulación de un lenguaje jurídico colonial, el cual aprendió, como ya vimos, en el desempeño de sus labores como funcionario de la burocracia colonial, se despliega dentro de la *Nueva Corónica* como el resultado de una previa apropiación ideológica de la escritura. Una prueba de ello está en una de las formas en que Guaman Poma se presenta: cómodamente lo hace al inicio de la crónica como consejero al servicio del Rey para luego, haciendo efectivo este

autonombramiento, poder responder las preguntas del Rey en una especie de entrevista ficticia, que además de exhibir al Rey (que está representando no a la persona sino al símbolo del orden colonial) en su ignorancia o en su ingenuidad, invierte el rol de autoridad, ya que en esta escena es el *amauta colonial* el poseedor del conocimiento indispensable para gobernar bien. Lo que convierte a su crónica en un aparato conceptual de crítica política, social, religiosa, económica y cultural desplegado en su historia efectiva.

Ahora bien, aunque el *amauta colonial* y *el poeta de la luz* no se corresponden cronológicamente, más que un anacronismo se trata de una diacronía, ya que históricamente el Perú ha sido una ciudad colonial en la que coexiste un intento de modernización en conflicto con el tradicionalismo colonialista. No es fortuito que Mariátegui haya señalado que en Perú no se había dado una revolución burguesa anti feudal, sino que la burguesía comercial y la aristocracia latifundista se habían aliado, lo que implicaba que esta última siguiera teniendo poder sobre las haciendas serranas y que junto a la modernización subsistiera un sistema de producción neolatifundista, facilitado en gran parte por el aislamiento político y económico en que estaba sumida la región serrana con respecto de la costa.

Este orden de cosas es lo que constituye el espacio al que ambos desean comprender y testimoniar. El elemento en común entre sus obras no es pues el periodo histórico en concreto, sino el conjunto de rasgos que configuran el espacio andino desde la expansión europea. El diálogo entre Guaman Poma y Martín Chambi reside en el hecho de su producción creativa, se corresponden con dos momentos de fuertes pugnas simbólicas, ideológicas y estéticas en la historia andina. Si bien ninguno de los dos se alineó y militó

con alguna de las partes en pugna, bajo sus propios contextos, el trabajo de ambos es ya una forma de militancia.

Voces, ideologías, imágenes.

Es así que, para entender lo que se nos oculta bajo las formas occidentales adoptadas en la crónica del *amauta colonial* y las fotografías del *poeta de la luz*, es importante recuperar el modelo de comunicación postulado por Yuri Lotman¹³: en ambas obras es evidente la comunicación de distintos sistemas con diferentes funciones de comunicación. El espacio de diálogo o de tensión entre los sistemas que interesan es el espacio donde lo que de un sistema se transcodifica al otro por debajo del código en común. Como el código es el espacio cerrado socialmente, atisbado en la cultura, el transcódigo es el espacio cerrado socialmente pero que trasciende las demarcaciones de la cultura de origen, atrayendo e instalando elementos culturales ajenos, o sea transcodificados. Se trata no de valorar cómo Guaman Poma y Martín Chambi tuvieron acceso y conocimiento de fuentes y técnicas europeas, o si pudieron o no hasta cierto punto conjugar los códigos andinos y occidentales en sus creaciones, sino de las implicaciones ideológicas de la transcodificación.

Boris Kossoy, retomando a Robert Weinstein y Larry Booth, señala que es necesario percibir en la imagen lo que está entrelíneas, igual que como hacemos con los textos, de forma crítica, indagadora y cuestionadora.¹⁴ El desafío consiste en no dejar de emprender la interpretación y tratar de recuperar en la medida de lo posible el momento histórico retratado.

¹³ Lotman, Yuri. *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. España, Gedisa, 1990.

¹⁴ Kossoy, Boris. *Fotografía e historia*. Buenos Aires, Argentina, Biblioteca de la Mirada, 2001. Pág. 90

Para esto es necesario entender que la crónica con sus dibujos y las imágenes fotográficas no se agotan en sí mismas. En primera porque la crónica no es una crónica ilustrada, en el sentido de que las imágenes son autónomas del texto y construyen una normatividad propia, que al lado del relato textual apuntan a un mismo sentido; y en segunda porque las fotografías de Chambi no pueden ni deben ser analizadas aisladamente unas de otras, pues ellas mismas exigen ser entendidas en el complejo marco de la realidad geográfica social de la región y ser interpretadas en su propio valor estético, formal y testimonial.

Si se conjugan estas informaciones con el ideario estético de las manifestaciones artísticas, literarias y culturales de la época representada, será posible recuperar las microhistorias implícitas en las imágenes y el texto, para de ese modo revivir lo ahí registrado en el plano de lo imaginario.

En cuanto a las fotografías del *poeta de la luz* y los dibujos del cronista dibujante, la representación icónica de la presencia andina no sólo se vislumbra como contenido y como código, sino que también se evidencia una inversión de lo que podríamos llamar el rol traductológico de los códigos implicados. Tal inversión, en sintonía por una parte con el plan general de subversión implícito en la obra de Guaman Poma y por otra en el lenguaje fotográfico de Martín Chambi, resulta visible en la naturaleza misma de los códigos implicados (imagen o texto) y en la dinámica que éstos establecen al interior del conjunto de la obra de cada uno. La importancia de éstas no se reduce al evidente carácter de documento de una sociedad y una época, ni tampoco a la ingeniosa elaboración técnica y estética de sus representaciones, sino al profundo deseo de des-ocultamiento de la realidad evidente: los indios que representan en sus obras son los que conforman su entorno más

próximo, sus referentes temáticos no están únicamente en el pasado incaico y el legado hispano-colonial, de ahí que ante todo se definan como testigos de un “nosotros dividido” y una tradición, vértebra de la cultura y la historia andina.

La asunción de este “nosotros dividido” consistente en repensar y afrontar la condición de indígena “aculturado” con conciencia de las contradicciones y las fracturas implícitas en la historia peruana, no implica la imitación o el sometimiento a la perspectiva colonizadora de la historia que se les impuso, misma que oculta nombres, lugares y circunstancias. El objeto característico de este proceso es la apropiación conceptual de los conocimientos y códigos adquiridos, instrumentados a manera de resistencia creativa que a su vez evoca un reclamo anticolonial.

Es hasta cierto punto necio no darse cuenta que en sus obras hay un violento rechazo no a la instrumentalización sino a la imposición de un discurso incongruente y contradictorio, que se manifiesta en el orden de lo concreto. Este violento rechazo da lugar a lo propio porque no es violencia destructiva que arrase con toda manifestación del pensamiento, y en cambio propone formas opuestas a los hábitos e intereses opresores.

Martín Chambi y Guaman Poma no se sienten identificados con los hombres que les enseñaron a uno a fotografiar y al otro a escribir, no son genios creadores que desde su comodidad dominante evocan un pasado irrecuperable. Ellos son el observador andante que registra visual, sencilla y contundentemente la composición social de los escenarios andinos, pero como antes se señaló, su valía no reside en el registro etnográfico complaciente con la “comunidad científica” extranjera, sino en la puesta en escena por una parte de las voces de sufrimiento de aquellos a quienes, recogidos en su existencia que

peligra, el colonizador les ha negado injustamente el derecho de hablar, y por otra, las voces del que ejerce esta violencia.

Si seguimos a Walter Benjamin¹⁵ en sus reflexiones sobre la violencia, las obras del *amauta colonial* y del *poeta de la luz* significarían una respuesta violenta del pensamiento agredido, violentado en tanto que su elaboración requirió, en primera instancia de la previa apropiación conceptual y técnica del repertorio occidental, tratando así de impedir la represión por ignorancia, para luego, derrotar la violencia instaurada desde el discurso colonialista.

La introducción de todos los tipos y escenarios sociales al espacio fotográfico y de la crónica tiene mucho que decir respecto de la traducción del contenido de un sistema a otro, porque da cuenta de que es necesario el uso de múltiples lenguajes en un mismo mensaje para poder reflejar la realidad, que rebasa todo sistema de representación: lo moderno, lo colonial, lo incaico, lo pre-incaico, y todos los *Perúes* están incluidos en sus obras no por mera exhibición de lo desconocido, sino por la plena conciencia de los autores de que esos son los espacios ideales en que pueden converger las lenguas y las culturas, libres de violencia destructiva sin perder su identidad y participación en el drama social.

Tal resistencia creativa que no se agota en sí misma, que se abre hacia la dimensión de lo pequeño, lo cotidiano y lo sencillo, retiene otros sentidos que apuntan a una suerte de poética y una estética de lo peruano: un testimonio sencillo pero profundo de los paisajes, las personas, los vestigios pasados, las costumbres, las lenguas, las genealogías, los ambientes populares, en fin, una serie de aspectos que nunca pierden su naturalidad.

¹⁵ Walter, Benjamin, *Crítica de la violencia*. España, Biblioteca Nueva, 2010.

El diálogo testimonial entre el *amauta colonial* y el *poeta de la luz*.



CIUDAD/ LA CIUDAD DE GUAMANGA. Guaman Poma.



Amanecer en la Plaza de Armas. Martín Chambi, 1925

En tanto que las imágenes del *cronista dibujante* y las del *poeta de la luz* documentan los cambios y continuidades del Perú, resulta válido establecer un diálogo entre ellas. La voluntad sistemática con que ambos nos ofrecen el retrato de su pueblo, que va desde las manifestaciones más arraigadas hasta las más sincréticas, no se puede explicar si no es en

función de su propia coherencia contextual y los sistemas de significación en los que se interpelan.

El fragmento de realidad plasmado en sus imágenes bajo una mirada propia se despliega en varios aspectos: el retrato, el autorretrato, lo sagrado, las relaciones de poder entre los sujetos, los festejos y ritos sociales, el paisaje natural y urbano, la música, entre otros; todos ellos realizados con la intención de descubrir no lo oculto sino lo evidente, que prácticamente nadie quería ver y que puestas en diálogo ofrecen una reestructuración del Perú que *fue* y todavía *es*.



El Señor de los Temblores o *Taytacha Temblores*. Martín Chambi, 1927



Ídolos i Vacas de los Chinchai Svivs/ Pariacaca Pachacamac

[creador del universo]. Guaman Poma

Uno de los mejores ejemplos en relación con este gran interés de ambos por conservar un pequeño fragmento de la cultura peruana lo dan a ver muy bien sus imágenes referentes a los cultos y celebraciones que se remontan a los tiempos incaicos, pero que se instalan y continúan en la religión del colonizador. Tal es el caso del culto prehispánico a *Pachacamac*, representado en la crónica de Guaman Poma, como el señor creador del universo y controlador de los temblores en los Andes, que más tarde sería trasladado al culto rendido al *Taytacha Temblores* en el Cuzco, y documentado por el *poeta de la luz* en

un moderno y extraordinario *close-up* de una procesión que rememora el culto a Pachacamac, no en su forma, sino en su poder para controlar los movimientos telúricos.

Dentro de este mismo traspaso de los códigos prehispánicos a los cristianos, que cobró mayor fuerza en el siglo XVI como parte de los proyectos de evangelización, se halla la superposición de la imagen de Cristo (Sol de Justicia) a la del Sol andino, en función de la cercanía en cuanto a las fechas de las celebraciones del *Corpus Christi* y el *Inti Raimi* incaico. Al respecto de la cuales, el *cronista dibujante* es elocuente en su crónica al señalar que se trata de la “gran fiesta y pascua solene del sol”, que denomina Rey de todo el cielo, los planetas, estrellas y cuanto hay. Mientras que el cronista hace una descripción del rito y fiesta incaicos para dejar asentado que se trata de un culto sobreviviente pese a la nueva religión impuesta, el *poeta de la luz* registra en 1944 el rescate de este culto en la primer representación teatral del mismo, dirigida por el actor Faustino Espinosa¹⁶ en las ruinas de Sacsayhuaman, una de la primeras ciudadelas incas.

Tanto el dibujo sobre la festividad como la fotografía de su representación teatral coinciden en su composición formal, ambas muestran la coronación del Rey Sol en el punto de mayor interés de la imagen; en el caso del dibujo, el sol antropomorfizado aparece en la esquina superior izquierda de la imagen; en la fotografía, el tercio superior central está ocupado por un actor que parece representar al mismo sol antropomorfizado de Guaman, y es también de la esquina superior izquierda de donde proviene la fuente de luz que ilumina toda la escena, creando un juego de claro-oscuros sobre las ruinas incaicas.

¹⁶ Faustino Espinoza Navarro en 1944 fue miembro fundador de la Academia Peruana de la Lengua Quechua, su mayor trabajo en dicha Academia consistió en el rescate de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega (1612) para la creación del primer guión teatral para 600 actores sobre el *Inti Raimi*. Actualmente la ceremonia es celebrada el 24 de junio, día del Cuzco y del indio en Perú.



DEZIEMBRE/ Capac Inti Raimi
[mes de la festividad del señor sol]. Guaman Poma.



El primer Inti Raimi. Martín Chambi, 1944

La extraordinaria incidencia de luz no es un acto fortuito en el lenguaje fotográfico de Martín Chambi. Tanto los retratos en el estudio como las imágenes tomadas al aire libre gozan de una ambientación que, a través de una luz de reflexión multidireccional, hace resplandecer a sujetos y objetos en sus actividades más naturales, cotidianas o sagradas. Dentro de este último ámbito es interesante notar que Guaman Poma, no por medio de la incidencia de la luz, pero sí mediante el trazo firme de su pluma, logra también exponer los rasgos más substanciales al rito evocado. Tal es el caso de los dibujos de las procesiones, que de una manera muy realista esbozan una actividad fundamental para la vida de los devotos. Y aunque ni Chambi, ni Guaman están obligados a asistir a estos eventos, en su afán por registrarlos todo se convierten en testigos oculares de escenas que, aunque de pronto parecieran estar posadas por la geométricidad en el acomodo de sus elementos, por la naturalidad de las poses es posible afirmar que se movían a través de la escena para encontrar la imagen o toma adecuada. Esta última característica compositiva la podemos apreciar en el dibujo de Guaman Poma *Procisión, Aiunos y Penitencia* y la fotografía *Peregrinos a Q'Olloriti*.



Peregrinos a Q'Olloriti. Martín Chambi, 1931.



PROCICION, AIVNOS I PENITENCIA, VACAILLI,
ZAZICVI, LLAQVICVI
[llanto, ayunos y tristeza]. Guaman Poma.

En ambas destaca el avance enfilado de los devotos hacia el objeto de culto, en actitud casi sacerdotal, denotando por un lado la postura enseñada por el cristianismo para invocar a sus símbolos (que en este particular caso es la cruz), y por otro los aún persistentes elementos incaicos, como el uso de la caracola y el uso del vestuario adecuado para la ocasión que los convoca.



Cosecha de té en la Gran Hacienda Amaibamba en Quillamamba. Martín Chambi, 1944.



TRAVAXO/ZARA CALCHAI ARCVI PACHA
[tiempo de segar, de amontonar el maíz].
Guaman Poma.

Pero el *poeta de la luz* y el *amauta colonial*, no sólo se internaron en estos espacios comunitarios, que constatan su interés casi periodístico en las costumbres de índole religiosa y festiva, sino que a través de sus producciones *imagenicas* vemos también aspectos del escenario rural, y especialmente, aquellos motivos característicos de la vida en la sierra peruana. Al respecto, resultan significativas aquellas en las que los autores muestran los tiempos de siembra y cosecha (*aymoray quilla*).



TRAVAJOS/PAPA ALLAI MITAN PACHA

[el tiempo del turno de la cava de papa].

Guaman Poma.



Campeſino con arado en pie.
Martín Chambi, 1934.

Estas representaciones gráficas acerca de las labores campesinas, reflejan el interés de los autores por captar “el tema”. En todas ellas el motivo central predomina por sobre los rostros, que o bien no tienen mucho detalle, o quedan ocultos por las duras sombras que generan los sombreros al interponerse con la posición de la luz solar.

Si atendemos a la propia Crónica de Guaman Poma, podremos entender con mayor facilidad el porqué de esta predominancia temática, pues ahí el cronista dibujante nos permite ver que el ciclo siembra-cosecha es el factor determinante de muchas otras actividades de vida andinas. Así, por ejemplo, en el *mes de cosecha* se engorda a los animales, se saca lo mejor del maíz para comer y lo peor para la chicha, se recogen flores y yerbas para secarlas y comer todo el año; el mes del descanso de la cosecha, en contraste,

es el momento en que se recoge la papa, se teje la ropa de la comunidad, se sega el trigo y se coge pescadillo y *chiche* de la sierra para almacenarlo.

No obstante, pese a las propias formas de organización social y de la tierra de la comunidad, a la llegada de los colonizadores muchas de ellas se vieron fracturadas por el afán de estos últimos de apropiarse de cualquier territorio potencialmente redituable, dando lugar a la encomienda, que más tarde se transformaría en hacienda, y que tanto Guaman Poma como Chambi presencian, el primero en todo su esplendor, y el segundo en lo que de este permanece.



CONBIDA EL PADRE A LOS BORRACHOS YNDIOS
uajos, mestizos, mulatos para tener parte de rrobar a los
yndios pobres. Guaman Poma.



Fiesta en la Hacienda La Angostura. Martín Chambi, 1929.

La casa-hacienda *La Angostura* es probablemente una de las primeras y más grandes en el Cuzco. Durante el siglo XX fue propiedad de los Romanville, una de las familias más poderosas de aquella época. Se sabe que los terrenos de dicha hacienda fueron de un burócrata de la Casa de la Moneda del Cuzco en el siglo XIX; más tarde su hija se casaría con un viajero francés de apellido Romanville. He aquí el inicio de una historia familiar, que se encuentra asociada con el gamonalismo y los abusos contra campesinos en la historia cuzqueña. La fotografía de Martín Chambi al interior de esta casa-hacienda, a pesar de tratarse de un encargo, por la disposición de los personajes se le puede dar una lectura particular, pues además de estar dispuestos por grupos, parecen estarlo también por

jerarquías sociales, de ahí que el fondo y la parte más alta de la imagen esté ocupada por los dueños de la hacienda y sus amistades.

Y aunque se trate de una celebración, en la que el hacendado y sus peones conviven, las relaciones sociales y productivas entre éstos permanecen. De ahí que también la imagen de Guaman Poma *Conbida el padre a los borachos*, aun cuando sugiere que se trata de una reunión que se comparte con los indios tributarios, igual que en *Fiesta en la hacienda La Angostura*, el último plano de la imagen lo ocupan los miembros de mayor jerarquía social que sobresalen en altura del resto de los asistentes representados. Lo irónico de estas celebraciones es que el poder que tiene el anfitrión para organizarlas y solventarlas es el mismo que en lo cotidiano es fuente de abusos dentro y fuera del orden jurídico.



COREGIMIENTO/COREGIDOR TIENE PRESO y amolestado a don Cristóbal de León, segunda persona, por que defendió a los yndios de la prouincia. Guaman Poma.



Policía con niño. Martín Chambi, 1923



POBRE DE LSO INDIOS/DE SEIS ANIMALES QVE COME
que tememen los pobres de los yndios en ese reyno. Guaman Poma



Juicio oral. Martín Chambi, 1929.

Y dado que lo legal se queda al margen de “las normas” que regulan implícitamente las conductas efectivas, la norma jurídica no es lo que *al amauta colonial* y al *poeta de la luz* les interesa, sino más bien el doble sentido de aquello que revela lo irracional que a veces resultan tales relaciones jerárquicas.

De este modo, la convergencia entre imágenes de las diversas clases sociales y escenarios peruanos que producen Guaman Poma y Martín Chambi, en muchas ocasiones se alejan del mero testimonio de un momento social. La connotación crítica y hasta satírica que traen consigo sus producciones, fuera del juego que las anima, no se limitan trivialmente al gesto de la producción propiamente dicha, sino que encierran también el acto de su recepción y su contemplación.

A manera de conclusión:

Pese a las distintas temporalidades entre Guaman Poma y Martín Chambi, ambos coinciden visual y discursivamente en algunos aspectos y motivos, que sin duda revelan su gran interés por dejar un testimonio de lo que ante ellos acontecía.

Las elecciones temáticas, iconográficas y las líneas de representación que cada uno desarrolló durante su producción creativa, según el momento y los referentes visuales que les tocó vivir, hoy nos permiten observar y establecer un diálogo entre los distintos momentos históricos que configuraron en buena medida lo que aún hoy es el Perú.

Vemos que Guaman Poma y Martín Chambi reúnen a todos los estratos y espacios sociales, que en el conjunto de sus obras se entrelazan en armonía, en tanto que reproducen poéticamente a través de la tinta y la luz un conjunto de elementos que nos permiten entender que las creaciones culturales latinoamericanas responden a los procesos históricos sobre los que se desenvuelve el artista.

Guaman Poma y Martín Chambi son un claro ejemplo de que la apropiación de otros códigos culturales es la herramienta que les permite establecer una diferenciación con respecto de esos mismos códigos. Y aunque se podría decir que ambos producen en otro idioma, sus creaciones al estar arraigadas a un espacio particular –el andino– obligan a sus fuentes a ceder ante los nuevos sentidos que impone su apropiación.

De este modo, le reconocen a la sociedad andina una existencia propia que sobrepasa la idea del *pueblo-objeto*, para pensarlo situado en sus coyunturas históricas, socioeconómicas y culturales. Al exponer las diferencias culturales de la manera en que lo

hacen, se enfocan en revisar y neutralizar cualquier clasificación que responda al mero registro etnográfico, la convergencia entre imágenes de las diversas clases sociales y escenarios cuzqueños nos habla de identidades múltiples y variadas que visual y discursivamente no están fijadas por la subjetividad de los ahí representados, sino por un momento histórico determinado en el que conviven modernidad y tradición.

Ellos no hablan del pueblo ni se colocan como los portavoces de la sociedad andina a la manera que lo haría el extranjero o colonizador, ellos hablan de un pueblo con el que sienten una fuerte empatía, y no solamente una fascinación intelectual.

El discurso del *amauta colonial* y del *poeta de la luz* se vuelve más apremiante y más comprometido en tanto que la realidad y los sujetos de los cuales tratan en sus obras, dialogan realmente con ellos.

BIBLIOGRAFÍA.

- Arana B., Luis y Rodríguez Q., David. *En torno a la figura histórica de Felipe Guaman Poma. Entrevista a Rolena Adorno*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001.
- Ballesteros Gaibrois, Manuel. “Dos cronistas paralelos: Guaman Poma y Martín de Murúa. Confrontación de las series reales gráficas”. En *Anales de literatura hispanoamericana*, Vol. IX no. 10. Madrid, Universidad Complutense, 1981. Págs. 15-46.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Trad. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1986.
- Barthes, Roland, *La cámara lucida: Notas sobre la fotografía*. Trad. Joaquin Sala Sanahuja. Barcelona, Paidós, 1990.
- Billeter, Erika Erna. *Canto a la realidad: Fotografía latinoamericana 1860-1993*. Madrid, Casa de América: Lunwerg, 1993.
- Chambi, Martín. *Martín Chambi 1920-1950*. Barcelona, Lunwerg, 2002.
- _____. *Martín Chambi, poeta de la luz*. Buenos Aires, República de Argentina, Ediciones Lariv. Año 11, Número 29.
- _____. “Entrevista”. En Chambi, Manuel, “Martín Chambi: artesano de la Luz”, *Tierradentro: Arte, ideología, realidad*. Año V, núm. 4. Lima, Ediciones La Fragua, 1987. Pág. 5.
- Cunha Guberman, Mariluci da. “El español como segunda lengua en el registro del indio peruano Guaman Poma”. *ASELE*, No. IV, Universidad Federal do Rio de Janeiro, 1994. Págs. 583-589.
- Dubois, Phillipe. *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*. Trad. Graziella Baravalle. Barcelona, Paidós, 1986.

- Deler, Jean-Paul. “La ciudad colonial andina en los ojos de Guaman Poma de Ayala”. *Procesos, revista Ecuatoriana de Historia*, No. 27, I semestre, 2008. Págs. 5-17.
- Espino Relucé, Gonzalo. “Poéticas quechuas: Garcilaso, Guaman Poma y Anchorena”. *Letras*, Vol. 77, 111-112. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006. Págs. 93-103.
- Freund, Giselle. *La fotografía como documento social*. Barcelona, G. Gili, 1976.
- Guaman Poma, Felipe. *El primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. México, Siglo XXI, 1980.
- Hopkinson, Amanda. *Martín Chambi*. Londres, Phaidon, 2001.
- Huayhuaca, José Carlos. *Martín Chambi, fotógrafo*. Lima, Perú, Instituto francés de estudios andinos, Banco de Lima, 1949.
- Kossoy, Boris. *Fotografía e historia*. Buenos Aires, Argentina, Biblioteca de la Mirada, 2001. Pág. 90
- Lotman, Yuri. *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. España, Gedisa, 1990.
- _____. *La semiósfera*. Madrid, Universidad de Valencia, 1996.
- _____. *La estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, 1978.
- Melgar Bao, Ricardo, Bosque Lastra, Ma. Teresa (Comp.). *Perú contemporáneo. El espejo de las identidades*. México, UNAM, 1993.
- Walter, Benjamin. *Crítica de la violencia*. España, Biblioteca Nueva, 2010.