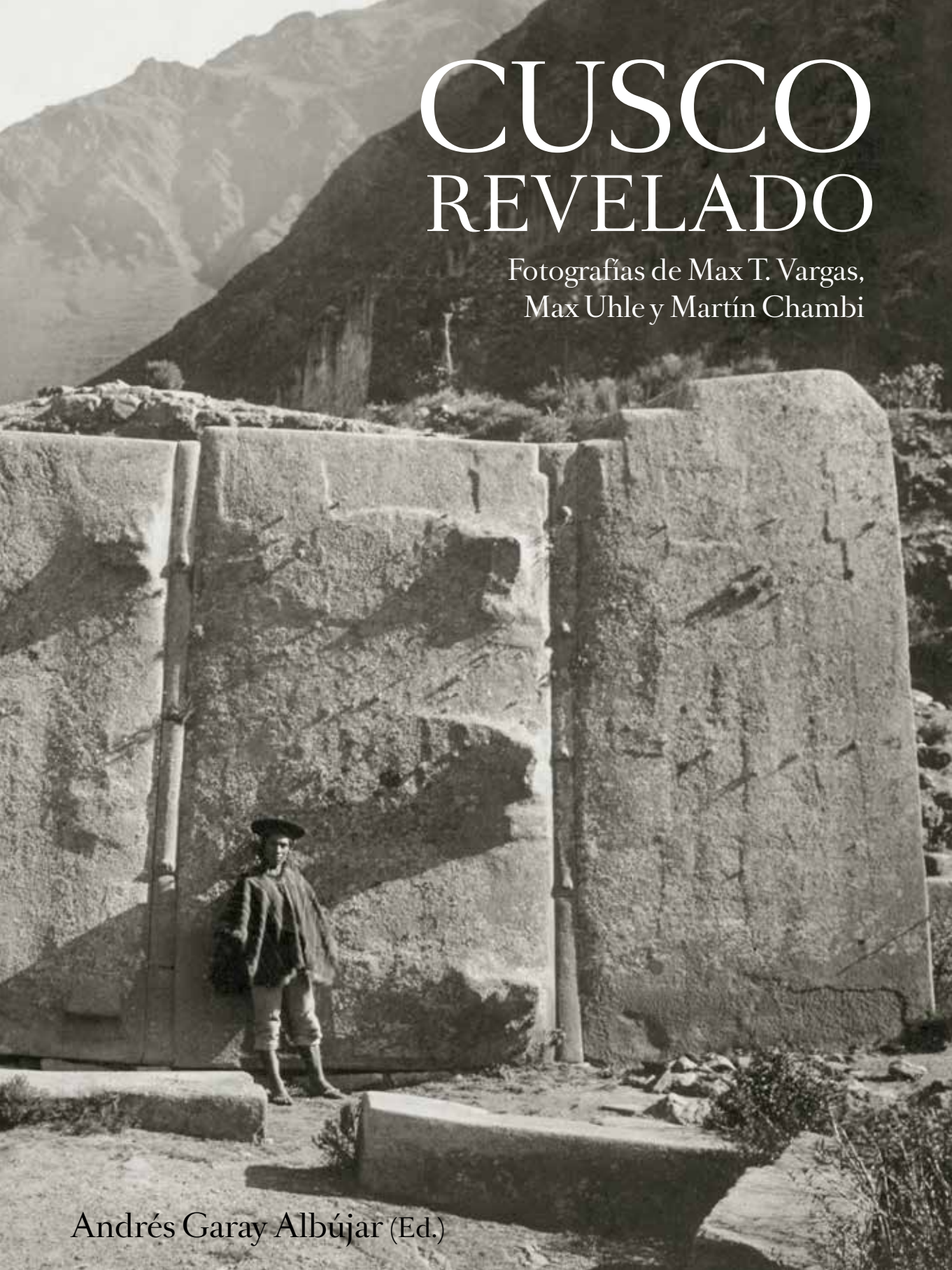


CUSCO REVELADO

Fotografías de Max T. Vargas, Max Uhle y Martín Chambi

Andrés Garay Albújar (Ed.)

CUSCO
REVELADO

Fotografías de Max T. Vargas,
Max Uhle y Martín Chambi

Andrés Garay Albújar (Ed.)

Ibero-Amerikanisches Institut
Preußischer Kulturbesitz

Universidad de Piura

Cusco revelado. Fotografías de Max T. Vargas, Max Uhle y Martín Chambi.

Andrés Garay Albújar (Editor)

Editan:
Instituto Iberoamericano de Berlín
Postdamer Straße 37
10785
Berlín - Alemania

Universidad de Piura
Av. Ramón Mugica 131
Urb. San Eduardo
Piura - Perú
RUC 20172627421

Primera edición: agosto 2017
Tiraje: 500 ejemplares
HECHO EL DEPÓSITO LEGAL EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Nº 2017-09911

ISBN 978-9972-48-191-8

Textos:
Annika Buchholz, Andrés Garay Albújar, Jorge Villacorta Chávez y Gregor Wolff

Concepto gráfico y diseño:
Daniela Svagelj - Ideo Comunicadores

Corrección de textos:
Jorge Ramírez G. del R. y Gloria Huarcaya

Retoque y calibración digital:
Luis Luna Victoria

Impreso en agosto de 2017 en:
Gráfica Biblos S. A.
Jr. Morococha 152 Surquillo, Lima - Perú

Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons.
Usted es libre de compartir el contenido por cualquier medio, siempre y cuando reconozca la autoría, se distribuyan bajo la misma licencia y no persigan fines comerciales.

Fotografía de carátula y contracarátula:
Max T. Vargas. Ollantaytambo, Cusco, 1897.
Copia original (IAI, Legado Hans Steffen.
N-0064 s1,10).

Introducción 5

Max T. Vargas, un joven fotógrafo arequipeño en Cusco en 1897 9
Jorge Villacorta Chávez
Andrés Garay Albújar

Pasado y presente entrelazado: el Cusco en la mirada del científico alemán Max Uhle (1905 - 1907) 67
Annika Buchholz

Revelación de una civilización antigua: Chambi y Machu Picchu. 1924 - 1928 129
Andrés Garay Albújar
Jorge Villacorta Chávez

Una memoria de América Latina en imágenes: la Fototeca del Instituto Ibero-Americano (IAI) 183
Gregor Wolff

Agradecimientos 190

Luego de defender mi tesis doctoral sobre Martín Chambi en el 2001 me pregunté por el aprendizaje de este genio de la fotografía y empecé a investigar todas las fuentes posibles que me dieran indicios de la obra de su maestro, el arequipeño Max T. Vargas. Tras una exposición en Lima en 2005 y un catálogo de la misma publicado en 2007, en el que se abordaba a Vargas y su contexto, proyectos que hice en coautoría con Jorge Villacorta Chávez, fui contactado por Annika Buchholz, antropóloga alemana, quien estaba investigando también a Vargas tomando como punto de partida el material fotográfico de este autor que había encontrado en el Instituto Iberoamericano de Berlín (IAI). Fue ella quien, posteriormente, me refirió por primera vez la riqueza del material conservado en IAI, y a su vez me habló de la convocatoria de becas que ofrecía este instituto, gesto que agradezco especialmente.

Gracias a la beca de investigación que me concedió el Instituto Iberoamericano de Berlín en torno a la producción de saberes y transferencias culturales en las Américas, pude realizar una estancia en esa ciudad en febrero de 2016, lo que me permitió revisar personalmente el material antes referido.

Conforme revisaba los legados, fui centrando la investigación en fotografías cusqueñas de autoría de Max T. Vargas, del científico alemán Max Uhle y de Martín Chambi, realizadas entre 1897 y 1928. Los tres conjuntos compartían la razón que hizo posible que llegaran a Berlín: el interés científico por imágenes contenedoras de un conocimiento. Las fotografías de Vargas y Chambi fueron adquiridas por investigadores alemanes por el alto valor documental sobre la cultura andina. Mientras que Uhle, además de haber propiciado el coleccionismo de imágenes de estos y de otros fotógrafos, había producido sus propias fotografías como documentos de constatación arqueológica.

Considerando que en la actualidad el archivo fotográfico de Max T. Vargas está desaparecido, resultó una magnífica noticia comprobar la existencia de sus imágenes del Cusco en Berlín. La mayoría de estas fotografías pertenecen a los legados de los científicos alemanes Max Uhle, Hans Steffen, Eduard Seler, quienes adquirieron e intercambiaron estas imágenes en su tiempo. Jorge Villacorta y quien suscribe afirmamos en nuestro ensayo sobre Vargas que sus fotografías cusqueñas, creadas en los inicios de su carrera en 1897, ayudan a entender sus intereses fotográficos y

comerciales. Por la estética de estas fotografías y por haberlas puesto en circulación y venta de manera temprana, Vargas da inicio a la modernidad fotográfica andina, incluida la cusqueña. De hecho, si asumimos que Chambi fue su discípulo más reputado, entonces, en la configuración de la escuela cusqueña de fotografía habría que incorporar una marca decisiva de estética arequipeña.

Annika Buchholz explica en su artículo que Max Uhle había utilizado, entre otros instrumentos, la cámara fotográfica para registrar sus trabajos arqueológicos y viajes a Cusco en 1905 y 1907. Su mirada en Cusco transita entre lo antiguo prehispánico y lo viejo colonial. Su archivo de placas y de fotografías originales reveladas por él han sufrido deterioros considerables, como lo apunta Gregor Wollf en su breve ensayo sobre los legados del IAI en este mismo volumen. Pero aún así, constituyen evidencia inédita del uso de la fotografía al servicio de los apuntes científicos, y también de la peculiar sensibilidad de Uhle por la belleza del lugar. Se sabe que Uhle había visitado el estudio de Max T. Vargas a su paso por Arequipa con el objeto de comprar material fotográfico para su propia práctica, además de vistas del sur andino. Este es un hecho trascendental porque comprueba que la fotografía fue un objeto preciado para el científico en tanto documento visual, y además, porque hoy es posible conocer estas imágenes.

Las cuarenta fotografías de Martín Chambi de Cusco y Machu Picchu, todas originales copiadas en época, fueron adquiridas por el americanista Walter Lehmman –discípulo de Eduard Seler, colega de Uhle– en Cusco en 1929. Este conjunto muestra el brillante nivel que había alcanzado Chambi en el copiado de sus negativos, pero especialmente son evidencia del logro fotográfico en lo que se refiere a fotografía documental de vestigios de civilizaciones antiguas, como Machu Picchu. Lehmann seleccionó las fotografías de Chambi bajo el mismo móvil de Uhle y sus colegas respecto a las fotografias cusqueñas de Max T. Vargas: interés especializado por la fotografía.

Los tres conjuntos surgen en contextos diferentes. Max T. Vargas participó en la Exposición Departamental del Cusco de 1897 –logrando la primera medalla de su carrera–, evento que promovía el reconocimiento de la diversidad geográfica, industrial, ganadera, agrícola y artesanal de toda la región. Esta exposición representó un primer despertar de sentimiento colectivo hacia la modernidad por parte de los cusqueños, el cual tuvo frutos como la creación del Centro Científico del Cusco ese mismo año. Por entonces, el indigenismo no entraba en vigor, y Vargas fotografió la Ciudad Imperial en un ambiente cultural de visión positiva donde la identidad cimentada en el orgullo por los vestigios incas asomaba como un potencial. Aún así, Vargas parece conocedor de los grabados de viajeros del siglo XIX, y sale en búsqueda de ruinas incaicas de alrededores.

Ocho años después, la ciudad que fotografía Uhle parece exhibir un ordenamiento inicial. Ya existía un terreno fértil o expectante, porque el mapa que hizo de la ciudad, el cual no ha sido suficientemente conocido, parece haber tenido el sentido de un trazo urbano integrador. De hecho, con Uhle la arqueología se convierte en un tema vigoroso para el Cusco, afianzando desde ahí y desde su posición de director del Museo Nacional de Arqueología una conciencia científica en los inicios de la arqueología en nuestro país.

Martín Chambi, por su parte, fue conciente del impacto mediático que el trabajo de Hiram Bingham había producido, y en su afán personal, fotográfico y artístico, convierte a Machu Picchu en un símbolo de identidad nacional. Chambi adopta al Cusco como ciudad a partir de 1920, pero los indigenistas lo adoptan a él como encarnación del "nuevo indio", una atribución inaplicable del todo, a la luz de las expectativas que se habían generado por el Cusco como la Meca del Turismo en América del Sur, según afirmó Alberto Giesecke en 1920. Desde su propia conciencia de fotógrafo moderno, y utilizando el turismo como vía para un nuevo impacto visual ante el mundo, Chambi hizo surgir con su estética genial la riqueza de la antigüedad como símbolo inequívoco y atemporal de peruanidad.

Las fotografías de Vargas, Uhle y Chambi sobre Cusco que reúne este libro generan la posibilidad de apreciar una línea de evolución de la fotografía documental moderna de arqueología, sustentada en el factor artístico de su realización y en la valoración científica en su adquisición. Resulta increíble que estas colecciones estén resguardadas en el Instituto Iberoamericano de Berlín, y que desde ese lado del mundo regresen a su lugar de origen con la fuerza de una novedosa revelación.

Andrés Garay Albújar

Max T. Vargas, un joven fotógrafo arequipeño en Cusco en 1897

Jorge Villacorta Chávez
Andrés Garay Albújar

En el periodo más temprano de su actividad fotográfica del que se tiene noticia, entre 1896 y 1899, el arequipeño Maximiliano Telésforo Vargas, nacido en 1873, habría trabajado por cuenta propia, sin estar aparentemente sujeto a encargo o contrato alguno. Todo indicaría que fue asimilando las características de esa actividad inicial para proyectarlas, una vez iniciado el siglo XX, como elementos determinantes en su carrera futura.

El listado de estas tiene contornos de programa de una práctica fotográfica:

(1) Desplazamiento a lugares de interés

(2) Dominio de complejos procesos fotográficos (técnicos y estéticos)

(3) Familiaridad y versatilidad al trabajar los géneros de la imagen vigentes

(4) Reconocimiento del potencial comercial de cada operación

(5) Desarrollo de relaciones con periodistas y medios de comunicación

(6) Identificación de temas fotográficos atractivos

(7) Proyección ante el público de un perfil de hacedor de imágenes con potencial documental y divulgativo en postales, vistas, además de las consabidas publicaciones ilustradas.

En cierta medida, la interrogante por responder es cuándo es que el individuo se convierte en el fotógrafo Max T. Vargas, pues con la abreviación de su nombre da la primera señal segura de su concepto o del sentido comercial de marca que éste podría tener.

Dejando la pregunta abierta por el momento, se puede afirmar con pruebas que sus dos primeras apariciones públicas importantes al inicio de su actividad profesional ocurrieron en la ciudad de Arequipa en 1896, cuando tenía 23 años de edad, y en la histórica ciudad del Cusco al año siguiente, en julio de 1897. Es en la segunda que se hace evidente el sentido moderno de su concepción de la fotografía, pues además de crear imágenes inéditas sobre diversos motivos del mundo antiguo de la civilización andina, parece tener ya previstas su comercialización y puesta en circulación a través de diferentes medios.

Autorretrato de Max T. Vargas, Arequipa, h. 1907. Copia de época.
Colección Archivo Fotográfico Martín Chambi, Cusco.

Es de notar también que durante su estancia de tres meses en la ciudad imperial logró el reconocimiento de la prensa local, que lo recomendaba al público por su "destreza y gusto en los distintos estilos de sus fotografías" (*El Comercio*, 11 de octubre de 1897, p. 3).

Max T. Vargas. Saysachuamán. (IAI, Fototeca. N-0064 s2,60. Postal).

Un estreno arequipeño: la mujer sale a escena

La noche del 15 de mayo de 1896, según refiere el diario *La Bolsa*, la actriz Concepción González de la Haza se presentó con la obra "El Gran Galeoto", del dramaturgo español José Echegaray, en el teatro Fénix de Arequipa. Los palcos, plateas y las galerías del teatro estuvieron completamente llenos con un público selecto que se rindió ante la obra y la actriz con aplausos prolongados y arrojándole flores al final de la presentación.

Agradecidos por el espectáculo teatral, un grupo de notables de la sociedad arequipeña, como los señores Alejando Zimmermann, Guillermo Hartley, Isabel de Romaña, Zoila Romaña de Stafford, Octavio y Juan Manuel Polar, Juana de Farfán, Angela Chabaneix, Alberto Rey de Castro, Balbina Marín de Prado, Ernesto de Romaña, Teresa Capurro, entre otros, hicieron llegar a la actriz una serie de delicados obsequios. Los regalos estaban compuestos por pulseras con rubíes y perlas, finas coronas, canastillas, *bouquets*, ramos de flores, cajas de piel con perfumes, lámparas y bandejas de plata.

Lo sorprendente es que en el listado de personajes y obsequios aparecido en el diario el 16 de mayo, se indica también lo siguiente: "Señor Maximiliano T. Vargas, fotógrafo, una colección de retratos de la señora González en elegantes tarjetas" (*La Bolsa*, 1896, p. 2).

Esta es, hasta ahora, la fuente de información más temprana que da cuenta de la actividad de Max T. Vargas, cuando frisaba los 23 años de edad. Aún cuando no se consigna el local de su estudio fotográfico –es probable que haya estado ubicado en la calle Santo Domingo–, se le reconoce como fotógrafo independiente, sin asociación con otro.

Para haber materializado la colección de retratos que le obsequió, tuvo que haber tomado contacto previamente con la actriz –o su agente o representante–, para invitarla a acudir a su estudio, haciéndole saber de su intención ya definida de retratarla. Su actitud ante la oportunidad fue la de un fotógrafo interesado en un personaje de gran atractivo, que en escena emanaba una femineidad seductora (¿la habría visto actuar anteriormente?, ¿conocería retratos suyos por otros fotógrafos?), de mucho impacto y reconocimiento público, y esto debe de haber constituido la circunstancia favorecedora para resaltar su trabajo como fotógrafo ante una audiencia por demás selecta. De hecho, al figurar Max T. Vargas como oferente entre los notables de Arequipa, estaba logrando afianzar su relación con la alta sociedad[1].

Otra mujer, sin embargo, se había granjeado las atenciones del joven fotógrafo y había ingresado en su vida un año antes de que la actriz Concepción González de la Haza le permitiera retratarla y, con ello, se hiciera merecedora de los retratos obsequiados.

El 24 de abril de 1895, a los 21 años, Vargas contrajo matrimonio con Margarita Chávez en Arequipa[2]. El rol de Margarita como esposa del joven fotógrafo debe de haber sido muy significativo en lo que respecta a la formación de una sociedad conyugal en el nivel social de una pequeña burguesía arequipeña. El fotógrafo, en cuanto poseedor de un oficio especializado, era respetable, pero no dejaba de ser, en parte, un trabajador manual, aunque también ya se entendiera en Arequipa que además de la destreza y la habilidad necesarias para el manejo del aparato fotográfico, había un factor adicional que vagamente permitía entrever al artista en el técnico[3].

En este caso la ambición debe haber sido un aliciente, el factor reconocible de proyección futura de un fotógrafo, a partir de una noción clara expuesta por el joven Vargas sobre los alcances modernos que podría tener la dedicación profesional a la fotografía en la Ciudad de Arequipa[4]. Resultaría difícil imaginar, de otro modo, cómo Vargas podría haber obtenido la mano de una joven casadera: al momento de concederla no solo entraba en consideración la felicidad futura de una hija, sino la credibilidad y honorabilidad del buen nombre del padre, quien debía saber

reconocer un igual social –al menos a futuro– en el hombre que hacía explícita su intención de desposarla. La inversión de un padre en una hija a lo largo de su crianza y formación como futura esposa se sellaba según el grado de respetabilidad de la familia a nivel social con la dote correspondiente. En ese sentido un padre no podría haber entregado a su hija a un hombre que no reuniera al menos potencialmente iguales condiciones de credibilidad económica y honorabilidad.

Para empezar hay que suponer que no había demasiada diferencia social entre ambos contrayentes y que hubo una fe depositada en la promesa matrimonial del futuro yerno de mantener y velar por la joven mujer y su descendencia. Es más que posible que un aporte fundamental a la vida de casados del matrimonio Vargas-Chávez haya sido una dote. La especulación de que ese fuera el factor que hizo posible esa independencia inicial del fotógrafo encuentra su lugar[5].

Si para el momento del viaje al Cusco Vargas tenía ya un estudio en la Calle de Santo Domingo en Arequipa (las fotografías más antiguas que se conocen de él permiten constatar la existencia de ese primer estudio)[6], este podría haber permanecido abierto para atender a clientes durante su ausencia (entrega de copias o reproducción de trabajos ya hechos). ¿No podría haber sido Margarita quien lo hubiera regentado?[7]. La figura de la esposa como administradora de la economía del estudio es sugerente y, en cierta forma, habría tenido un arraigo en la época[8].

A la altura de una oportunidad

El coronel Pedro Carrión, el prefecto de Cusco, visitó el Observatorio Astronómico de Carmen Alto de Arequipa en agosto de 1896 (*La Bolsa*, 25 de agosto de 1896, p. 2). Tres meses después, el 18 de noviembre de 1896, el diario *La Bolsa* recogió una información que se publicó en su par *El Comercio* de Cusco, que señalaba que el prefecto Carrión solicitó al gobierno central autorización para llevar a cabo una exposición industrial en el departamento el 28 de julio de 1897, a la que se invitaba a participar a hacendados, fabricantes, artesanos, y demás creadores de los "adelantos" del Cusco (*La Bolsa,* 18 de noviembre de 1896, p. 2).

Sería recién el 6 de marzo de 1897, sin embargo, que aparecería publicado en el diario *El Comercio* de Cusco el programa completo de la Exposición Industrial, compuesto por temas como Ciencias y Letras, Industria, Mecánica y construcciones, Educación, Hilados, Tejidos, Fauna y Flora, Transporte e inmigrantes, Reino animal, Geografía, entre otros campos. La Sección 19, adscrita a la 5ta Serie y asignada a Bellas Artes, estuvo dedicada a la Literatura, Dibujo, Pintura, Música y Fotografía. En esta serie,

Max T. Vargas. Cusco (IAI, Fototeca. N-0064 s2,61. Postal).

específicamente en cuanto a Fotografía, se convocaba a participar en la exposición con "materias primas, aparatos e instrumentos destinados a la fotografía. Fotografías sobre papel, vidrio, tela, etc. Fotograbados, fotolitografía. Ferrotipos" (*El Comercio*, 6 de marzo de 1897, pp. 2 y 3).

Dado que las informaciones de *El Comercio* de Cusco circulaban también en Arequipa, esta convocatoria despertó el interés de los fotógrafos activos en el sur peruano. Cundió lo novedoso a la primera oportunidad. Un diario cusqueño reportó que el fotógrafo Arturo Ramírez retornaba a esta ciudad procedente de Arequipa y se instalaba en el mismo local que había ocupado en un periodo anterior, en la calle San Andrés (*El Comercio*, 29 de mayo de 1897, p. 3). Al mes siguiente ya tenía publicado su aviso en el mismo diario, en el que anunciaba ser especialista en el procedimiento de Ariostotipo [sic] e Instantógrafos para "retratar criaturas desde un mes de edad" (23 de junio de 1897, p. 4).

El fotógrafo J. Gismondi fue, también, motivo de una noticia en el diario cusqueño. Sobre él se informó que iba a presentar un conjunto de imágenes de los principales monumentos del Perú en la Exposición departamental (*El Comercio*, 17 de febrero de 1897, p. 2). En los primeros meses del año, también anunció sus servicios en este diario el fotógrafo argentino Luis Alviña, que había reabierto su establecimiento fotográfico en la calle Matará 125 (*El Comercio*, 16 de enero de 1897, p. 4). La sensación que deja la lectura de estas noticas es que todos los practicantes ya conocidos de la fotografía iban congregándose en la ciudad imperial ante la cercanía del gran evento.

Para todos ellos, la gran exposición cusqueña aparecía como una excelente oportunidad de mostrar sus trabajos fotográficos, patrocinada como estaba por el propio Presidente de la República Peruana, Nicolás de Piérola (*El Comercio*, 7 de agosto de 1897, p. 4). La idea de que aquello pudiera cimentar su reputación iba de la mano con la expectativa de atraer a un público numeroso de potenciales clientes.

La Exposición tuvo lugar en Cusco coincidiendo con la celebración tradicional de las Fiestas Patrias. Los premios se publicaron en setiembre, pero con anterioridad la prensa cusqueña informaría acerca de los productos exhibidos. En Fotografía, fue saltante la mención a Max T. Vargas, que daba cuenta de su presencia en la ciudad. Pero, ciertamente, los reportes en prensa supusieron un reconocimiento al trabajo fotográfico de un nuevo fotógrafo en el panorama peruano de los hacedores de imágenes.

Max T. Vargas en la Exposición de 1897

Max T. Vargas estuvo presente en Cusco en julio de 1897, motivado por su interés de participar en la Exposición Industrial con fotografías de retrato de personajes notables y de vistas tomadas a la propia exposición. Así lo hizo de conocimiento público la prensa local, ya que aún sin saberse oficialmente los resultados del jurado, el diario cusqueño expresaba su reconocimiento a los productos que ellos consideraban más importantes.

Max T. Vargas. Arco de Santa Clara (IAI, Fototeca. N-0064 s2,65. Postal).

En una noticia del 14 de agosto, se lee: "Hemos gozado en la admiración de muchas vistas brillantemente sacadas de cada uno de los departamentos de la Exposición y de cuanto en ella y en su fiesta ha sobresalido, como de los salvajes traídos de la Convención, vistas hechas por el hábil fotógrafo señor Vargas que ha venido de Arequipa con ese objeto. Este joven es un artista completo en su profesión como lo ha probado en lo dicho, por lo que lo recomendamos al público a fin de que se aproveche su corta estadía por acá" (*El Comercio*, 1897, p. 3). El énfasis en lo sobresaliente de la fotografía de Vargas fue notorio, y la definición de su solvencia profesional por parte del redactor resulta ser un delineamiento temprano de la versatilidad profesional que lo caracterizó. Esta noticia fue, además, la única a través de la cual se expresó una admiración por los trabajos fotográficos.

Durante el mes de agosto el diario cusqueño destinó el editorial de varios días a comentar la Exposición. El 21 de agosto volvió a comentar los trabajos fotográficos y resaltó "[…] las reproducciones en porcelana del fotógrafo Maximiliano T. Vargas, venido de Arequipa, que ha sacado brillantes vistas de todas las secciones de la Exposición e inmejorables retratos del Presidente de la República, señor Piérola, y del Prefecto del Departamento, señor Carrión, autor del gran Palenque; [y] las reproducciones en lienzo del fotógrafo Alviña […]" (*El Comercio*, 1897, p. 2). Llama la atención el uso y la combinación de técnicas fotográficas en diferentes soportes, tales como la exposición de trabajos en porcelana de Vargas, y las obras en lienzo de Alviña, que podría haber sido una variante del foto-óleo.

La información de los premios salió publicada sucintamente en setiembre. En la sección de Fotografía no hubo Medalla de oro, tan solo de plata, y fue compartida por Maximiliano Vargas y Luis Alviña "por sus trabajos fotográficos", y con Arturo Ramírez por sus "fotografías retocadas al carbón, retratos del coronel don Pedro J. Carrión y don Baltazar Latorre" (*El Comercio*, 14 de setiembre de 1897, p. 1). Esta información también se publicó en el diario arequipeño *La Bolsa*, pero se consignó solamente la lista de los participantes arequipeños, con mención a la medalla de plata de Max T. Vargas (22 de setiembre de 1897, p. 2).

Repercusiones de la Exposición Industrial: Arequipa y el oriente

La importancia de la Exposición Industrial del Cusco fue reconocida y felicitada en un editorial del diario arequipeño *La Bolsa*, que celebraba que se hubiera llegado a conocer algo más de esta "zona privilegiada" que era el Cusco, con tanta diversidad de productos naturales y obras fruto de la creatividad, capacidad e inteligencia de sus

moradores. Terminaba con la afirmación de cómo la Exposición "marcará una fecha importante en la historia del Cusco" (18 de setiembre de 1897, p. 2).

Como fruto del sentimiento cusqueñista exaltado en la Exposición, el 19 de setiembre del mismo año se creó el Centro Científico del Cusco, en una sesión especial llevada a cabo en el local Consistorial del Consejo Provincial de la ciudad, con el objeto de hacer estudios de "la navegación de la vías fluviales de nuestras regiones montañosas, colonización de ellas, geografía, historia, y muy particularmente el estudio de límites con Bolivia" (*El Comercio*, 21 de setiembre de 1897, p. 1). El Centro Científico estuvo presidido al momento de su creación por el doctor Antonio Lorena y secundado por Edmundo Montesinos. Esta institución contó con el respaldo de la Prefectura y a partir de entonces se organizaron expediciones oficiales hacia la zona de oriental de la región.

Aún cuando el prefecto Baltazar Latorre había promovido expediciones hacia las zonas orientales de Cusco años atrás (La Serna y Chaumeuil, 2016: 36), el sentido progresista y el afán de conocer las dimensiones socioculturales tuvo su detonante público en la Exposición Industrial de 1897, a partir de todos los productos que se exhibieron procedentes de las zonas de ceja de selva y selváticas como muestras palpables del potencial de riqueza que existía no solo desde el lado andino. Lo proveniente de las zonas selváticas fue una verdadera revelación que el joven Vargas aprovecharía inteligentemente. En uno de los editoriales del diario cusqueño *El Comercio* del mes de agosto, se comentó que una parte "original" de la exposición fue la presencia de "cinco indios de las tribus salvajes del Oriente: tres traídos expresamente de la Convención y dos de Paucartambo", ambas provincias del Cusco (28 de agosto de 1897, p. 2). Según la información constatada en este diario, el grupo procedente de la Convención lo formaban "una mujer de nombre Pascuala, su esposo Nazario, y un acompañante que decía llamarse Rozas; hombres bien desarrollados, tranquilos, que son autoridades donde viven, y su distintivo son las plumas que cargan en la cabeza". Max T. Vargas contactó con ellos, o con quienes los tenían a su cargo (los subprefectos de esas provincias), los fotografió y presentó estas imágenes en la Exposición.

Las fotografías no han sido halladas hasta el día de hoy, pero esas imágenes fueron excepcionales porque, teniendo a los personajes "en exhibición" en directo en la Exposición, al redactor-crítico del diario cusqueño le causaron una profunda impresión, pues, en la noticia del 14 de agosto referida en el apartado anterior, se refirió expresamente a las imágenes "de los salvajes traídos de la Convención, vistas hechas por el hábil fotógrafo señor Vargas".

Estamos en una situación en la que el joven fotógrafo identificó un tema de interés y lo seleccionó como parte de una realidad (los personajes selváticos) y consiguió imágenes fotográficas para un público urbano. Con ellas daba la posibilidad de observar detalladamente elementos de una realidad sociocultural hasta ese momento desconocida públicamente, como eran los pobladores de la selva de La Convención. Lo insólito es que la representación fotográfica ocupó un espacio y generó un interés público, aún cuando los sujetos representados también eran parte real y viva de la Exposición.

Así como la Exposición Departamental tuvo entre sus propósitos hacer conocer de modo contundente y positivo las dimensiones culturales, históricas y geográficas de la región cusqueña, para los ciudadanos del Cusco la presencia de los "indios" de la Convención significó conocer a "otros" habitantes de la región, muy diferentes al hombre andino. Las fotografías de Vargas de los personajes de La Convención acentuaron la noción de la diversidad etnográfica, posiblemente llegando al extremo de lo exótico.

La temporada de Max T. Vargas en tierra cusqueña

El hallazgo de una información periodística nos indica que la temporada de Vargas en Cusco tuvo una duración de tres meses aproximadamente, durante la cual tuvo un establecimiento en la ciudad y se dedicó a realizar retratos de estudio. La noticia consigna lo siguiente: "El señor Maximiliano T. Vargas, fotógrafo arequipeño, cuyos trabajos en aquel arte son de bastante mérito como consta a todo el que haya apreciado las vistas de las distintas secciones de la Exposición Departamental y de los retratos que va sacando, merece un aplauso, por la destreza y gusto en los distintos estilos de sus fotografías, principalmente en el sistema porcelanotipo. Sabemos que dentro de breve tiempo se retira de esta Ciudad, y creemos oportuno manifestarlo, a fin de que aprovechen, los que deseen, la ocasión de obtener buenos retratos en aquel establecimiento" (*El Comercio*, 11 de octubre de 1897, p. 3).

Conocedor a fondo de la capacidad de la fotografía para la reproducción en copias y habiendo constatado con sus propios ojos la riqueza visual arqueológica y monumental del Cusco, en los tres meses que estuvo ahí emprendió la tarea de fotografiar la ciudad y los alrededores. Con su viaje y estancia en Cusco inaugura un modo de trabajo expansivo e intenso, que lo llevaría más adelante a fotografiar, en el periodo de tiempo relativamente corto de una década, territorios que van desde la costa y desierto de Mollendo a las alturas del Misti; de La Paz y Sucre en Bolivia,

Max T. Vargas. Sacsayhuamán (IAI, Fototeca. N-0064 s2,71).

pasando por el altiplano peruano-boliviano, con especial atención en Tiahuanaco, Puno y el Lago Titicaca.

Entre sus fotografías cusqueñas se hallan tipos indígenas, edificios coloniales, escenas de la ciudad e interiores de templos y monasterios, y lugares como Rajchi (Fig. p. 40) y Colcampata, en tiempos en los que el indigenismo no daba aun señales de existencia. Había más bien un "cusqueñismo", a falta de mejor término, un sentimiento de expansión y de progreso, una suerte de momento previo al trabajo por la modernidad. Las imágenes de Vargas nacieron de un interés fotográfico por generar un catálogo de vistas para su posterior comercialización en el mercado emergente que la difusión de información mediante el medio fotográfico había ya iniciado[9]. De hecho, fue por esta razón que sus imágenes cusqueñas fueron adquiridas a principios del siglo XX por Max Uhle y otros científicos alemanes, las cuales llegaron al Instituto Iberoamericano de Berlín en diferentes circunstancias.

Ya en 1897 Max T. Vargas poseía lo último en soportes fotográficos que se encontraba disponible en el mercado internacional, lo que es deducible a partir de las copias por contacto de 18 x 24 cm. pertenecientes a los legados del Instituto Iberoamericano de Berlín. Las copias son todas de época y corresponden a papel de impresión fotográfica para revelado con emulsión de gelatina y bromuro de plata, el cual, según Luis Pavao, surgió en el mercado a fines del siglo XIX y que, a partir de 1905, fue el papel más vendido del mundo (2001: 35). Este papel de revelado permitía trabajar con luz artificial y, especialmente, ampliar el negativo.

Para explotar la utilización múltiple de la imagen fotográfica, él utilizó placas de negativo de gelatino bromuro de plata, una combinación de sales de plata "descubierta en 1871 por el inglés Richard Leach Maddox y perfeccionada a lo largo de la década" (Bajac 2015: 14). Este procedimiento, que era rápido en la exposición de la luz, según Bajac, se producía a nivel industrial a fines de 1870, con placas de gran calidad distribuidas comercialmente y conocidas como "placas secas", para así diferenciarlas de las de colodión húmedo.

Max T. Vargas no fue pionero en fotografiar Cusco. De hecho, Luis Alviña estaba establecido desde 1870 en la ciudad, y se había ganado un prestigio suficientemente sólido como para haber sido el elegido por el prefecto Latorre para la expedición a Paucartambo en 1873. Para los investigadores Majluf y Wuffarden, uno de los proyectos fotográficos más importantes fue tal vez el que realizó el francés Emilio Garreaud por Arequipa, Cusco y el Altiplano en 1862, cuyas imágenes de ciudades y tipos indígenas sirvieron para las litografías del *Atlas Geográfico del Perú* de Mariano Paz Soldán, publicado en 1865 en Francia (Majluf y Wuffarden 2001, Anexo: 39 y 62).

Las primeras creaciones fotográficas en la zona sur andina que apuntan en dirección al concepto de paisaje fotográfico incluyen vistas de ciudades y monumentos, y fueron registros hechos durante exploraciones científicas y de expansión capitalista (Majluf 2013: 3). Los proyectos de desarrollo como puertos y ferrocarriles fueron fotografiados por encargo, tal como ocurrió con Ricardo Villalba y su registro fotográfico del ferrocarril del sur hacia 1874 (Majluf 2013: 7). Es precisamente a Villalba a quien, según Majluf, se le reconoce el logro en la fotografía de hacer tarjetas de tipos con tomas realizadas en estudio.

Entre los contemporáneos de Max T Vargas, el fotógrafo Fernando Garreaud, hijo de Emilio Garreaud, hizo tomas en Cusco entre 1898 y 1899 con motivo de la realización del álbum *República Peruana 1900*, con fotografías de los principales departamentos del país. El álbum fue un encargo del Gobierno de Nicolás de Piérola y fue presentado oficialmente en la Exposición Internacional de París en 1900, y representa, desde su concepción hasta su presentación en Francia, la instrumentalización política de la fotografía para dar un "balance del país" (Majluf y Wuffarden 2001: 177). Evidencia un modo de proyectar en imágenes fotográficas las condiciones favorables en diversos sectores de la economía del Perú, así como su riqueza arqueológica con la presencia del Cusco.

Si, como dice Ranney, "las veinte vistas de arquitectura inca dentro y alrededor del Cusco que Garreaud incluyó en su monumental estudio destacan como las mejores fotografías de construcciones incas hechas en ese entonces" (2003: 100), se hace necesario re-considerar esta afirmación a la luz del hallazgo de las fotografías hechas por Max T. Vargas en Cusco en 1897, un año antes de la presencia de Garreaud en la Ciudad Imperial.

Si bien Vargas actuó por iniciativa privada, lo cual limitó en el plazo inmediato la divulgación y circulación de sus imágenes cusqueñas, fotografió ruinas incaicas en una modalidad novedosa. Recién entrado el nuevo siglo, pondría en marcha, como hemos visto, un plan de popularización de sus imágenes del sur andino a través de postales y vistas (Fig. p. 23).

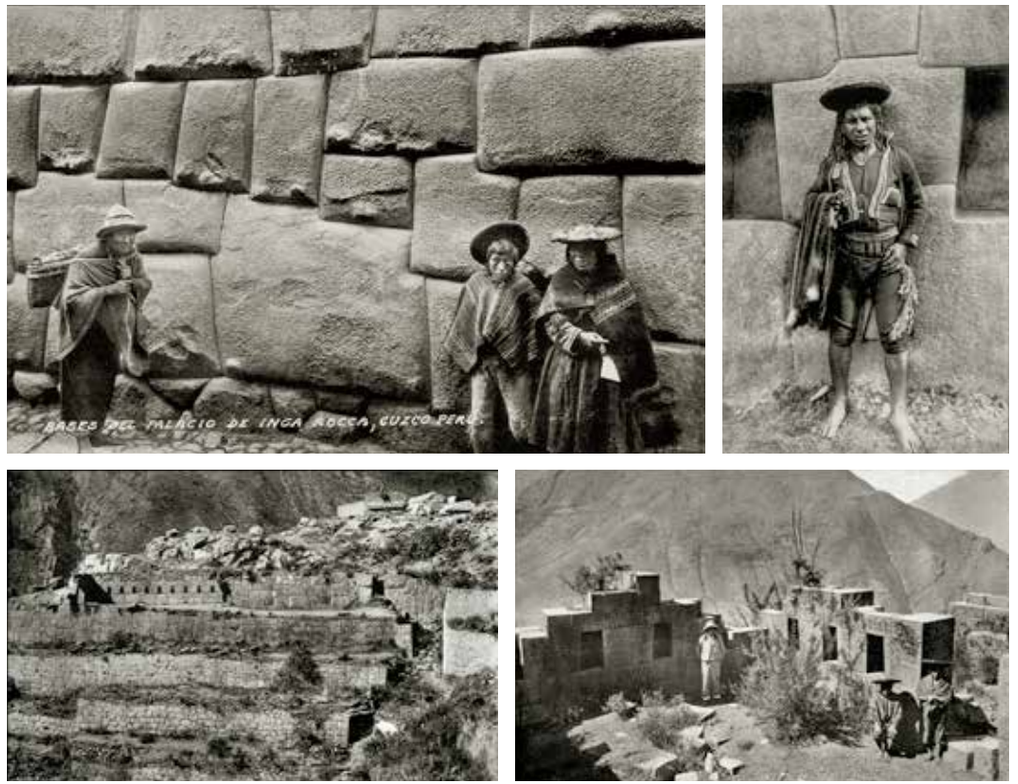
Es altamente probable que otros fotógrafos, además de Luis Alviña, Jacinto Gismondi, Arturo Ramírez y Emilio Garreaud, hayan fotografiado Cusco antes que Max T. Vargas en 1897. Pero también es coherente afirmar que Vargas da inicio a ese "auge" de la fotografía cusqueña del que hablan Travisan y Massa (2009: 46) cuando aluden a la llamada Escuela de Fotografía Cusqueña. Max T. Vargas desarrolla su fotografía cusqueña con una mirada que reconoce y define contenidos andinos con los que contribuiría notablemente a configurar una imagen del Cusco ante el mundo.

El Cusco revelado de Max T. Vargas

Si se tiene en cuenta que los archivos fotográficos de Max T. Vargas están desaparecidos (Garay y Villacorta 2015: 130), la colección de sus fotografías de Cusco del Instituto Iberoamericano de Berlín (IAI) que es motivo de este ensayo es muy significativa. Este conjunto nos revela el Cusco de Max T. Vargas, y deja entrever sus intereses y visiones.

Max T. Vargas. Calle de Cusco. (IAI, Fototeca. N-0064 s2,67. Postal).

Durante los tres meses que duró su estancia en esta ciudad, Vargas se interesó también por las calles de la ciudad, plazas, monumentos coloniales y arqueológicos, y tipos andinos (Fig. p. 22). No parece haber recurrido a referencias visuales de época que sean conocidas en la actualidad. De hecho, la difusión mediante imágenes de los tesoros de la ciudad de Cusco estaba muy restringida: no había guías turísticas y la circulación de imágenes era escasa[10]. La



Max T. Vargas. Palacio de Inca Roca. (IAI, Fototeca. N-0064 s2,69. Postal), "Tipo indígena". (IAI, Fototeca. N-0064 s2,68. Postal), Ollantaytambo. (IAI, Fototeca. N-0064 s2,57. Postal) e Intihuatana, Cusco. (IAI, Fototeca. N-0064 s2,56. Postal).

tarjeta postal a partir de la fotografía fue un producto masivo a inicios del siglo XX, facilitado por los avances en litografía (Riego 2011: 11); pero, según Majluf y Wuffarden, las primeras tarjetas postales publicadas por Correos del Perú se difunden en 1899 (2001: 322), y es de suponer que a fines del siglo XIX no habían postales de Cusco.

Algunos puntos de la ciudad de Cusco eran conocidos por referencia oral, como el muro con la piedra de los doce ángulos, que Vargas fotografió con presencia de tipos andinos, para luego convertirla en postal; posteriormente la difundiría también como vista fotográfica, en dimensión de 18 cm x 24 cm (Fig. p. 55). Otro lugar conocido era el Qorikancha, cuyo exterior también fue fotografiado por Vargas. En el Instituto Iberoamericano de Berlín existe esta fotografía de su autoría en versión postal[11]. El punto de vista de la imagen es similar al del grabado que sobre este mismo motivo estaba publicado en el libro de George Squier de 1877, *Peru: Incidents of Travel and Explorations in the Land of the Incas* (Squier 1877: 433 y 443) (Fig. p. 50 y 51).

No es comprobable que Max T. Vargas haya manejado la publicación de Squier, pero resulta interesante que algunas de sus fotografías coincidan en punto de vista con grabados de esta publicación. Hay temas que Vargas fotografió y que también están en el libro de Squier, como Colcampata, Sacsayhuamán, Ollantaytambo, entre otros sitios arqueológicos que hoy son parte de nuestra cultura visual gracias a imágenes que destacan su monumentalidad (Fig. p. 44, 45 y 46).

Una fotografía del acueducto de Rodadero por Vargas también guarda similaridad con un grabado en la publicación de Squier. En esta fotografía –en cuyo encuadre no hay indígenas–, Max T. Vargas despliega finamente los recursos fotográficos. La posición vertical de la cámara y su estabilidad para el control de la profundidad de campo en la zona del cauce del riachuelo fue un acierto para el registro de la imponencia de la edificación, un acueducto cuyos arcos se proyectaron y fabricaron con piedra labrada y que se apoya en un muro lateral y roca natural. Una síntesis de la ingeniería a la que habría llegado el hombre del nuevo mundo, ahora registrada por un hombre que utilizaba una tecnología visual moderna (Fig. p. 37).

La riqueza de las texturas de la vegetación y de las rocas sustentan un dominio de la luz que está levemente en contra. La imagen en conjunto da cuenta de una mirada nutrida de una estética moderna que se sustenta en el conocimiento de la técnica, en las particularidades del lenguaje fotográfico y en la sensibilidad del fotógrafo ante la presencia de la obra que tuvo al frente. Pero tan importante como aquello es la forma como la imagen fotográfica actualiza la obra antigua del hombre andino que ha resistido al tiempo y que ahora puede ser admirada desde una poderosa propuesta visual. Esta concepción de Max T. Vargas llegaría a una expresión suprema cinco años después, cuando fotografía Tiahuanaco y sus monolitos.

Otra invención visual de Vargas es la vista de la ciudad del Cusco hecha entre el follaje, desde una ladera cercana. Se trata de una imagen fotográfica con visión romántica y estética pictórica que nos muestra solo una fracción de la ciudad desde la lejanía y a través de las hojas. El observador tiene la impresión de estar descubriendo, algo idílica e inocentemente, la presencia de una ciudad caracterizada por su arquitectura histórica, en medio de la naturaleza propia de un contexto rural. Esta imagen ha sido elaborada con una estética que domina el espacio, la luz y la forma. Puede que se haya inspirado en algún modelo pictórico decimonónico, pero su trabajo es fotográfico (Fig. p. 30). Como hemos señalado en otro ensayo, con este tipo de soluciones Max T. Vargas alcanza un perfil de fotógrafo innovador por la forma que tiene de tematizar fotográficamente lo que previamente ha identificado como la visualidad del viejo mundo andino (Garay y Villacorta 2015: 137).

Max T. Vargas.
Catedral de Cusco
(IAI, Fototeca.
N-0064 s1,17).

La carga histórica del Cusco le debió haber causado fuerte impresión a Vargas, que venía de Arequipa, donde la arquitectura y la población eran claramente diferentes. Para empezar, la diferencia entre las piedras usadas en la edificación de cada una. En el caso del sillar, se diría que como piedra blanquecina de origen volcánico, es porosa y permeable al juego de luz durante el día. El granito, mientras tanto, está blindado: la luz recorre la faz de las piedras adherida como una piel, las baña pero no las penetra y el drama entre la luz y la oscuridad se despliega sobre ellas (Fig. p. 39 y 55).

Tal como ocurrió con la realización de la fotografía del acueducto de Rodadero, en la ciudad hizo magníficas fotografías en sitios particulares del centro histórico. Entre las fotografías de las calles cusqueñas que se encuentran en los legados del Instituto Iberoamericano de Berlín, una corresponde a la calle del Triunfo o Hatun Rumiyoc, donde la presencia de la pared inca hecha de piedra labrada es tan imponente como la del tipo indígena posicionado frontalmente ante la cámara; esta frontalidad encuentra su punto de equilibrio visual en el espacio en perspectiva y profundidad del callejón, logrado en una composición muy cuidada (Fig. p. 52).

Así también, el portal colonial labrado en piedra de la llamada Casa del Almirante, ubicada en la esquina de la cuesta del Almirante con calle Purgatorio (o Ataúd), ha sido fotografiado en diagonal. En esta imagen atribuida a Vargas[12], el personaje apoyado en la esquina contribuye con su escala a definir la monumentalidad del portal, con sus detalles en el arco, las columnas, los dos escudos, el caballero con espada y yelmo con penacho y otros elementos (Fig. p. 57).

Max T. Vargas.
Calle del Triunfo.
Colección privada.

Max T. Vargas definió algunas fotografías con una intención más descriptiva, o topográfica, como la panorámica del Cusco desde las alturas de Sacsayhuaman; la fotografía del frontis de la Catedral (Fig. p. 25).; o la fotografía de la desolada Plaza del Cabildo, en la que domina el espacio urbano. Pero también supo elegir locaciones en la ciudad, con escenas que involucran a grupos de personas, en las que parece representar o interpretar tensiones socio-culturales.

Las dos fotos en las que aparece el mismo personaje vestido con traje y sombrero que se entremezcla con los comerciantes que venden sus productos sentados en el suelo frente al Portal de Panes es un ejemplo de ello. En la foto vertical, el personaje posa mirando sigilosamente a la cámara, pero no se percata de que la señora del balcón está extrañada por la escena y de lo que ahí acontece (Fig. p. 59). Vargas ha armado parcialmente la situación, de modo similar a la fotografía de la Calle del Triunfo frente al portal del Palacio Hatun Rumiyoc, lo que es en la actualidad el Museo del Palacio Arzobispal, en la que un hombre vestido a lo "occidental" tiene colocado su brazo y mano por encima del hombro de un indio andino –un pongo–, que carga un barril sobre su espalda, en una locación compuesta por presencias arquitectónicas incaica y colonial, definiendo de esta manera una imagen que mezcla elementos urbanos con habitantes en los que la disparidad se hace visible[13] (Fig. p. 26).

Vargas amplió su repertorio de temas cusqueños con temas de arquitectura colonial. Así se puede comprobar en el conjunto de obras suyas del Instituto Iberoamericano de Berlín imágenes que parecen responder a una funcionalidad comercial, pensadas para ser parte de una variada oferta de temas. Bajo esa visión, fotografió interiores del claustro de Santo Domingo y el convento de La Merced en perspectivas marcadas por una notable carga descriptiva de la arquitectura y los detalles. Algunas de estas imágenes posteriormente aparecerían en tarjetas postales de su autoría, y también en forma de vistas para el viajero especializado.

El viaje que hizo al valle de Urubamba tuvo como propósito también incrementar su repertorio de temas históricos y arqueológicos. Él veía en Cusco el potencial patrimonial monumental, relacionado al valor que tenían los vestigios del mundo antiguo y a la experiencia de contemplarlos y percibir personalmente la extraña imponencia de los restos de una civilización. Estos vestigios, tanto de la ciudad como del Valle Sagrado, impresionaban por ser muestras originales de la civilización milenaria que desarrolló el antiguo hombre andino. La intención del fotógrafo y su sentido estético desarrollados en el momento fotográfico frente a restos arqueológicos parecen apuntar a eso.

Max T. Vargas demuestra su sensibilidad por la geografía y el modo como esta había sido dominada por el hombre precolombino, cuyos descendientes incluye en las imágenes como el presente de la cultura andina. Siguió la intuición de sacar provecho de ellas, y esto llegaría pocos años después cuando el interés por el pasado andino se materializó en los estudios arqueológicos en la región, y con ello la demanda de imágenes.

Final (de un primer viaje)

Las fotografías cusqueñas de Max T. Vargas fueron reconocidas en su tiempo y compradas por el público especializado. El mismo Max Uhle adquirió entre 1905 y 1910, en tres de sus viajes al sur andino, una serie de Cusco y otra de Arequipa en el mismo estudio del fotógrafo. Y la historiadora Marie Robinson Wright, por citar otro ejemplo, también utilizó fotografías cusqueñas de Max T. Vargas en su libro dedicado al Perú en 1908 (Robinson 1908: 88, 97, 120).

Max T. Vargas debió debatirse entre el deseo o la intención de crear imágenes –documentos visuales– susceptibles de interpretación histórica y antropológica, y una producción fotográfica que alimentara notoriamente el mercado de vistas de divulgación. Quizá le debamos justamente eso: el haber hecho posible una fusión temprana entre estética y documento fotográfico, combinación de la que surgieron imágenes que sirven tanto para ser leídas como testimonios con elementos y rasgos de identidad en un determinado espacio-tiempo histórico y cultural (Buchholz 2015: 43), y como imágenes a través de las cuales se pueden conocer la visión y el desenvolvimiento creador del joven fotógrafo en un periodo determinado de su vida profesional y su aporte a la fotografía del Cusco antiguo.

[1] Es importante indicar que, si el 16 de mayo 1896 Max T. Vargas debuta públicamente como fotógrafo, el 27 de ese mismo mes Emilio Díaz, otro fotógrafo arequipeño, inauguraría su "galería fotográfica" en la calle Guañamarca No. 5, en el centro de la ciudad (*La Bolsa*, 27 de mayo de 1896, p. 2). Ambos pugnaron, estética y comercialmente, por la preferencia de los arequipeños en los años sucesivos, contribuyendo al temprano desarrollo de una retratística excepcional cuyos niveles de exquisitez marcarían la cultura visual arequipeña de inicios del siglo XX indeleblemente.

[2] Partida de Matrimonio No. 0574, Archivo Arzobispal de Arequipa, Arzobispado de Arequipa, 12 de diciembre de 2002.

[3] En 1878, tras la subida al Misti de la expedición de Juan López de Romaña, de la que formó parte el fotógrafo boliviano Ricardo Villaalba, una exposición de tomas hechas en las alturas del volcán congregó un gran público en Arequipa (*La Bolsa*, Arequipa, 21 de marzo de 1978). Desde la creación del Centro Artístico en 1890, en Arequipa, se organizaron concursos en los que se premiaba a la Fotografía con criterios que no por amplios estaban menos dirigidos a una definición de lo artístico en ella.

[4] Los aspectos asociados a la investigación científica eran muy apreciados en Arequipa entre la clase dirigente, en la que habían muchos aficionados a las ciencias naturales; estos aspectos hacían de la fotografía una fuente de conocimientos para entendidos, más allá de lo que podría significar en términos identitarios para la sociedad arequipeña en sus capas altas y medias altas. Ver: Villacorta, Jorge y Garay, Andrés, "De astronomía y fotografía: un inventor arequipeño y sus aparatos de medición en la estación Boyden: Carmen Alto, Arequipa, 1893-1921", en *Revista CDI,* número 1, Centro de la Imagen, Lima, 2010.

[5] Según la historia familiar, Max T. Vargas tenía un tío llamado Thomas Cockburn, nacido en Escocia, quien le habría solventado sus estudios de fotografía en Europa. Ver: Retter, Yolanda, "Max T. Vargas: un fotógrafo rescatado", p. 166, en *Max T. Vargas y Emilio Díaz, dos figuras fundacionales de la fotografía del Sur Andino Peruano (1896-1926)*, Icpna, Lima, 2007. Un documento importante que sustenta parcialmente la historia familiar es el testamento de María Vargas viuda de Cockburn, hecho el 18 de octubre de 1912, en el cual se indica que la señora María, de ochenta años de edad y su esposo ya finado en ese entonces, "no procrearon ningún hijo". En el testamento, la señora María también declara: "Instituyo de herederos usufructuarios de mis bienes, mientras sus días, a mi sobrino carnal Don Maximiliano T. Vargas y a su esposa Doña Margarita Chávez de Vargas, y que una vez de que fallezcan pasen dichos bienes a sus hijos" [sic]. Ver: Archivo Regional de Arequipa, folio 379 vta., año protocolo 1912, No. de la escritura 321.

[6] Ver retratos del Obispo Segundo Ballón y del hacendado de Lampa, Víctor Manuel Belón y familia, en *Max T. Vargas y Emilio Díaz, dos figuras fundacionales de la fotografía del Sur Andino Peruano (1896-1926)*, Icpna, Lima, 2007, pp. 36 y 38.

[7] Si ya lo había abierto antes de su viaje a Cusco bien podría haberlo cerrado al partir. Pero si aun no lo tenía, entonces recién lo habría instalado a su retorno a Arequipa. El primogénito de la pareja, Alberto, nació el 11 de febrero de 1896. Ver: Registro de partida de bautizo No. 225, febrero de 1896, del Sagrario de la Catedral de Arequipa. Es importante anotar que la solicitud de la partida se hizo el 4 de mayo de 1912 a solicitud de los padres de Alberto, quienes solicitaron ese año las partidas de todos sus hijos.

[8] Piénsese en Manuela López, la esposa de Martín Chambi.

[9] Diez años después, hacia 1908, el estudio de Vargas en la Esquina de Mercaderes y el Portal de Flores, en Arequipa, tenía pintado en las paredes exteriores del segundo piso, muy a la vista de cualquier paseante por la Plaza de Armas, un aviso de grandes dimensiones con la llamada "Vistas del Perú". Ver: Garay, A. y Villacorta, J. "Max T. Vargas: el fotógrafo como empresario y artista en el altiplano peruano boliviano", p. 148, en *Fotografía Max T. Vargas, Arequipa y La Paz*, Universidad de Piura, 2015. Además, en los avisos que publicó en un diario cusqueño entre los años de 1909 y 1910 anunciaba la venta de postales y vistas de la "colección más completa de ruinas, antigüedades, tipos, costumbres del Cusco […]". Ver: Diario *El Comercio*: Cusco, 1909, varias ediciones de setiembre a diciembre.

[10] Todavía no había empezado el auge de notables publicaciones ilustradas en Lima por parte de Manuel Moral, que empezaría con *Prisma* en 1905.

[11] La misma imagen copiada a 15.2 cm x 21.6 cm, fechada entre 1897 y 1900, se encuentra en el Museo Peabody de Arqueología y Etnografía de la Universidad de Harvard (Ranney 2003: 186).

[12] Esta fotografía está localizada en el conjunto de las fotografías de Max T. Vargas del Instituto Iberoamericano de Berlín, a pesar de no tener sello. Tiene las mismas características físicas que las originales con sello.

[13] Esta fotografía –y otra de la Calle San Agustín, Cusco, realizadas ambas en 1897–, no pertenece al Instituto Iberoamericano de Berlín, sino a una colección privada. Ver: Villacorta, J. y Garay, A. *Fotografía en Los Andes 1890-1940*, p. 26, Fundación de Fotografía de Módena, Italia, 2014. Se ha incluido en este estudio porque al ser de 1897 favorece la comprensión de la fotografía hecha por Max T. Vargas en esos momentos.

Bibliografía

- Bajac, Quentin 2015. *La Fotografía. La época moderna 1880-1960.* Barcelona, España. Ed. Blume.

- Buchholz, Annika
2015. "Las imágenes de Max T. Vargas en archivos científicos alemanes y su relación con la construcción visual de identidades y espacios del Sur Andino a principios del siglo XX". En: Garay Albújar, Andrés (Ed.): *Fotografía Max T. Vargas. Arequipa y La Paz.* Piura, Perú. Universidad de Piura, Fac. de Comunicación.

- La Serna, Juan y Chaumeil, Jean-Pierre
2016. *El Bosque Ilustrado.* Lima, Perú. IFEA.

- Garay, Andrés y Villacorta, Jorge 2015. "Max T. Vargas: el fotógrafo como empresario y artista en el altiplano peruano boliviano". En Garay, Andrés (Ed.) *Fotografía Max T. Vargas, Arequipa y La Paz.* Piura, Perú. Universidad de Piura.

- Majluf, Natalia
2013. "Rostros de un paisaje ausente: fotografía y cultura visual en el área andina". En: *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA). No. 3.

- Majluf, Natalia y Wuffarden, Luis Eduardo
2001. *La recuperación de la memoria: Perú 1842-1942.* Lima, Perú. Museo de Arte de Lima/ Fundación Telefónica.

- Pavao, Luis.
2001. *Conservación de Colecciones de Fotografía. Cuadernos técnicos.* Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Centro Andaluz de la Fotografía. Editorial Comares. Granada.

- Ranney, Edward
2003. "Images of a Sacred Geography". En Castleberry, May. *The New world's old World.* Albuquerque, Estados Unidos. University of New Mexico Press.

- Retter, Yolanda
2007. "Max T. Vargas: un fotógrafo rescatado". En: Garay, Andrés y Villacorta, Jorge. *Max T. Vargas y Emilio Díaz, dos figuras fundacionales de la fotografía del Sur Andino Peruano (1896-1926).* Lima, Perú. Icpna.

- Robinson Wrigth, Marie
1908. *The old and the new Perú. A story of the ancient inheritance and the modern growth and enterprise of a great nation.* Filadelfia, Estados Unidos. Ed. George Barrie & Sons.

- Squier, Ephraim George
1877. *Peru: incidents of travel and exploration in the land of the Incas.* Londres, Inglaterra. Macmillan.

- Trevisan, Paula y Massa, Luis
2009. "Fotografías cusqueñas atravesando el indigenismo". En: *Revista Aisthesis*, No. 46. Santiago de Chile, Chile. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile.

- Villacorta, Jorge y Garay, Andrés
2007. *Max T. Vargas y Emilio Díaz, dos figuras fundacionales de la fotografía del Sur Andino Peruano (1896-1926).* Lima, Perú. Icpna.

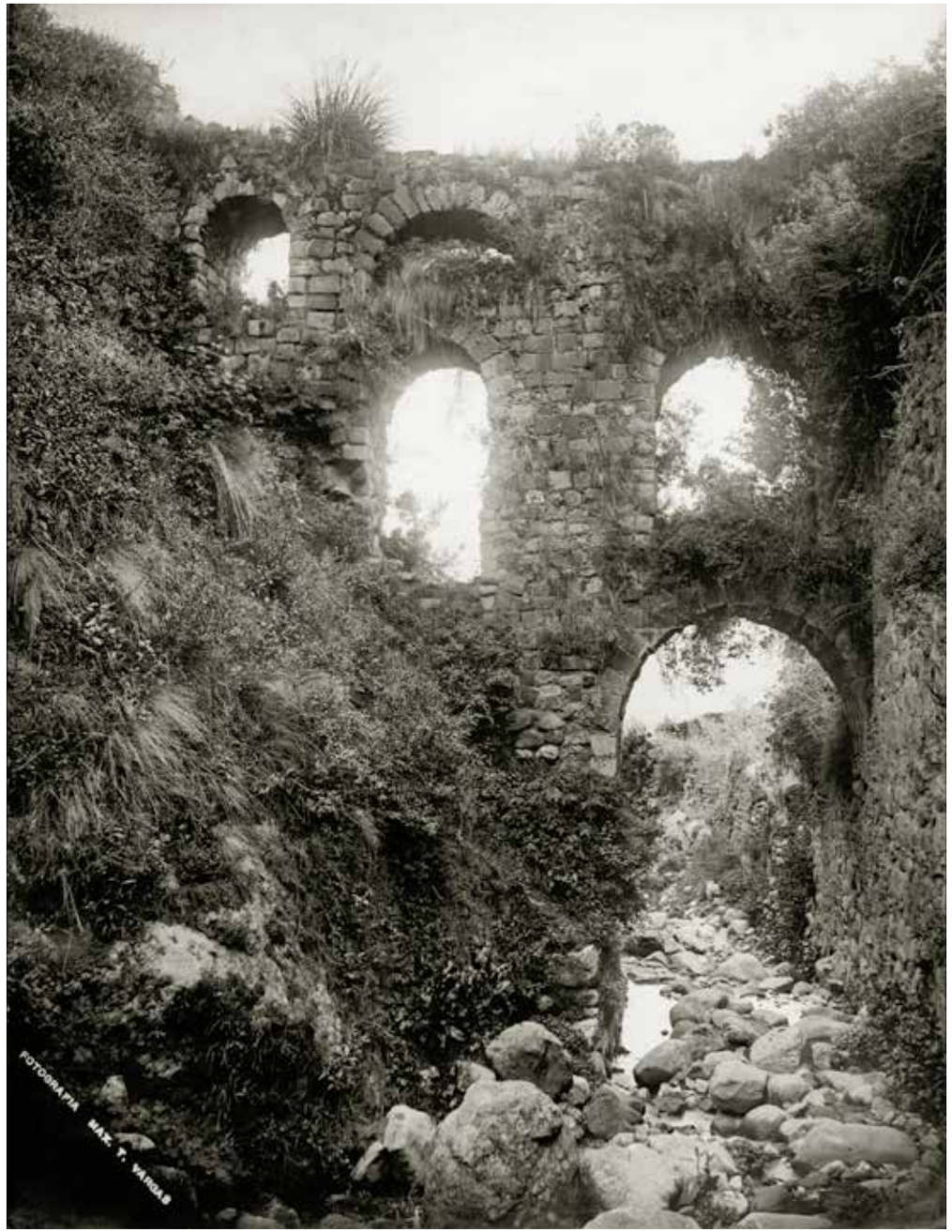
- Villacorta, Jorge y Garay, Andrés
2010. "De astronomía y fotografía: un inventor arequipeño y sus aparatos de medición en la estación Boyden: Carmen Alto, Arequipa, 1893-1921". En: *Revista CDI,* N° 1. Lima, Perú. Centro de la Imagen.

- Villacorta, Jorge y Garay, Andrés 2014. *Fotografía en Los Andes 1890-1940.* Módena, Italia. Fundación de Fotografía de Módena.

Max T. Vargas. Cusco (IAI-oteca. N-0064 s1,19).

Max T. Vargas. Panorámica de Cusco (IAI, Fototeca. N-0064 s1,6).

Max T. Vargas. Plaza Regocijo (IAI, Fototeca. N-0064 s1,4).

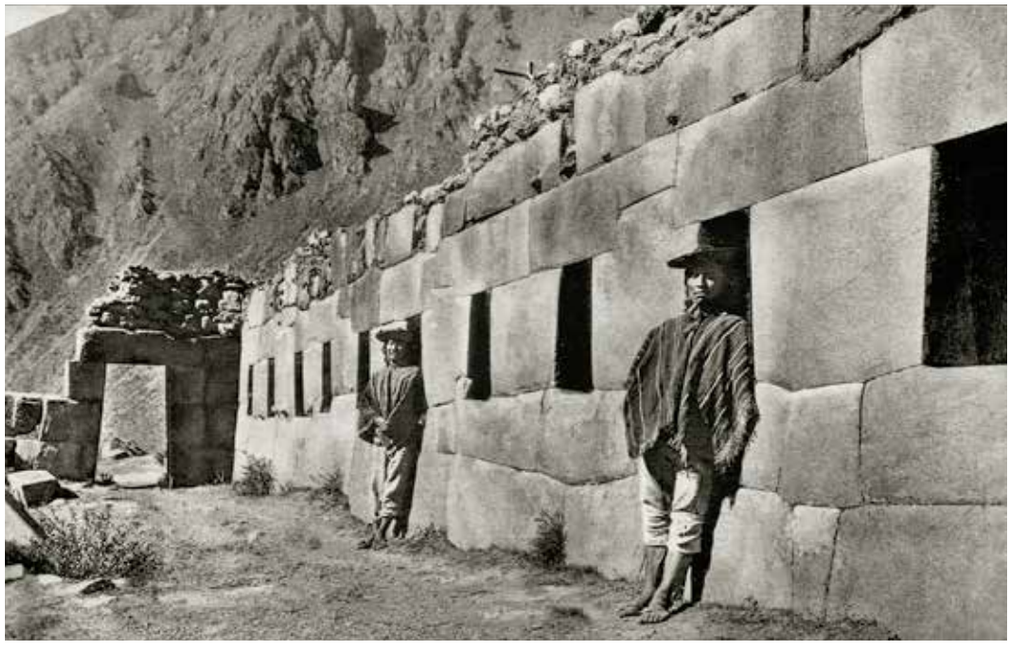


Max T. Vargas. Acueducto. (IAI, Fototeca. N-0064 s1,24).

Max T. Vargas. Ollantaytambo (IAI, Fototeca. N-0064 s1,10).

Max T. Vargas. Rajchi (IAI, Fototeca. N-0064 s1,9).

Max T. Vargas. Intihuatana (IAI, Fototeca. N-0064 s1,8).



Max T. Vargas. Ollantaytambo. (IAI, Fototeca. N-0064 s2,58. Postal).

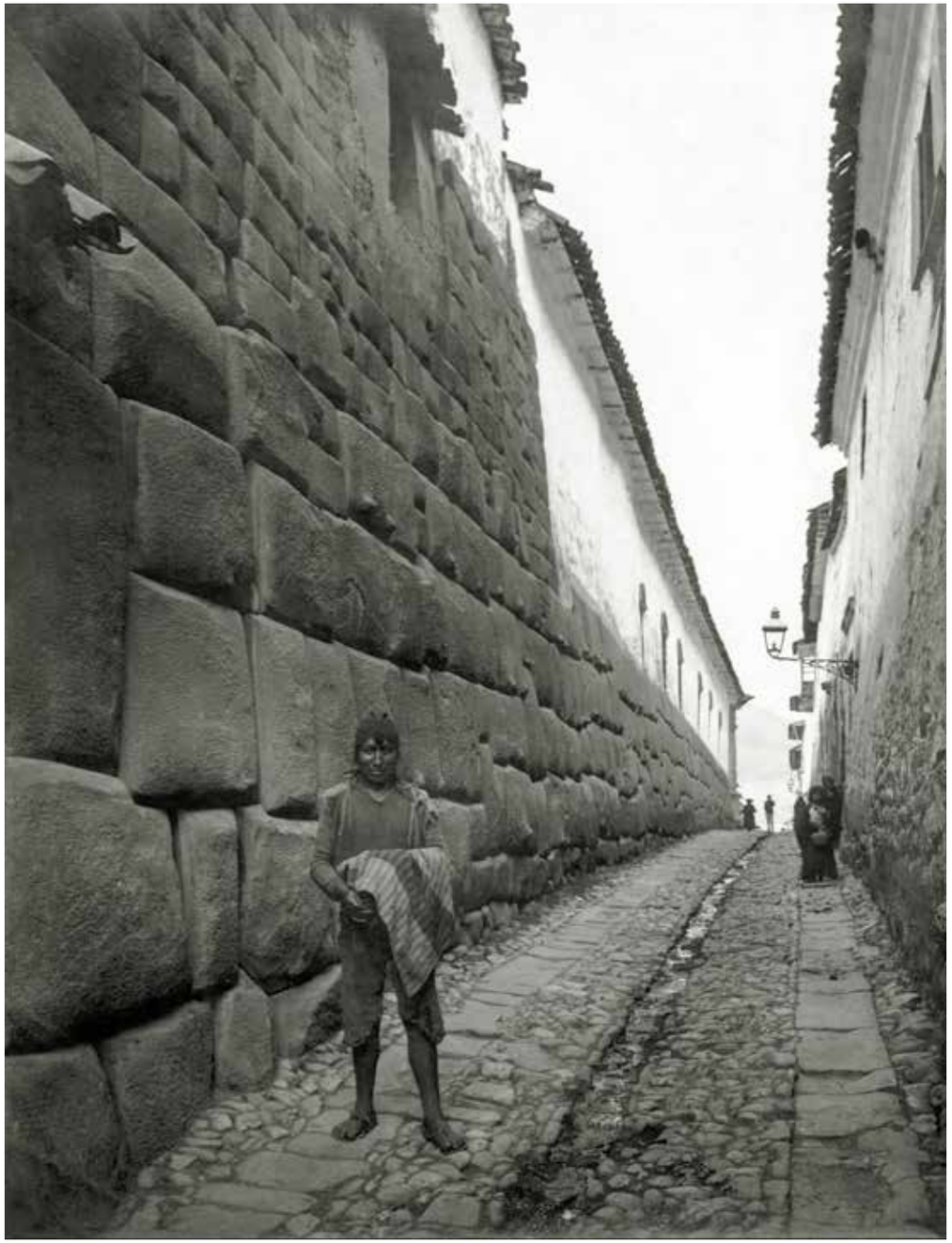
Max T. Vargas. Saysachuamán. (IAI, Fototeca. N-0064 s1,15).

Max T. Vargas. Sacsayhuamán (IAI, Fototeca. N-0064 s1,11).

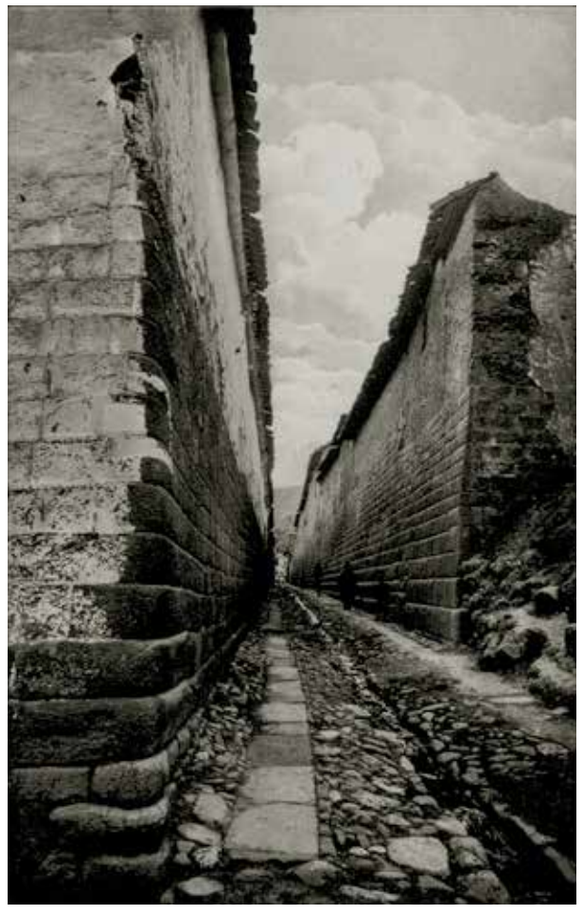
Max T. Vargas. Camino al Cusco (IAI, Fototeca. N-0064 s1,42).

Grabado de Ephraim George Squier publicado en: *Peru. Incidents of travel and exploration in the land of the Incas,* London 1877, p. 443.

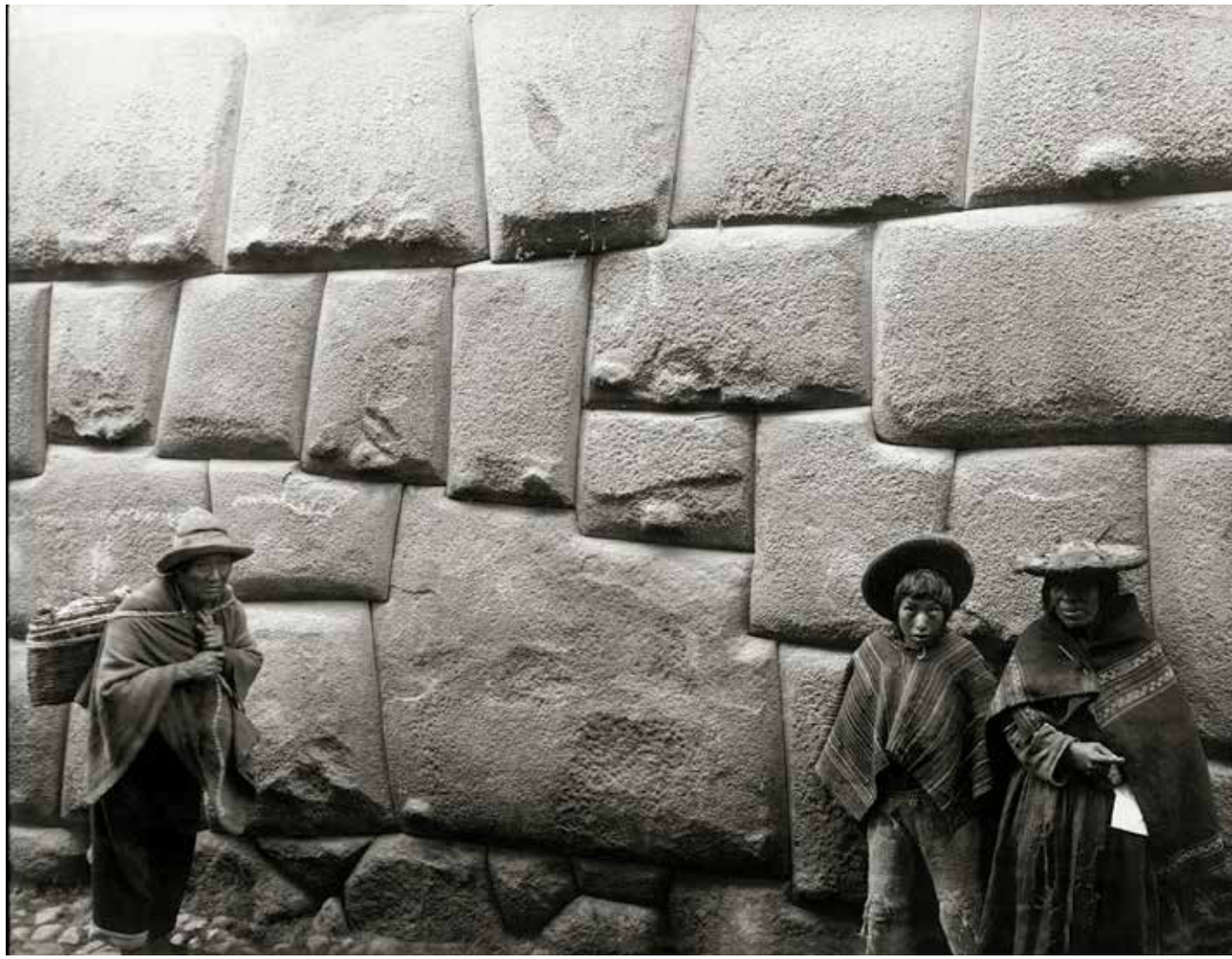
Max T. Vargas. Templo del Sol, Qoriqancha. (IAI, Fototeca. N-0064 s2,64. Postal).



Max T. Vargas. Calle del Triunfo (IAI, Fototeca. N-0064 s1,1).



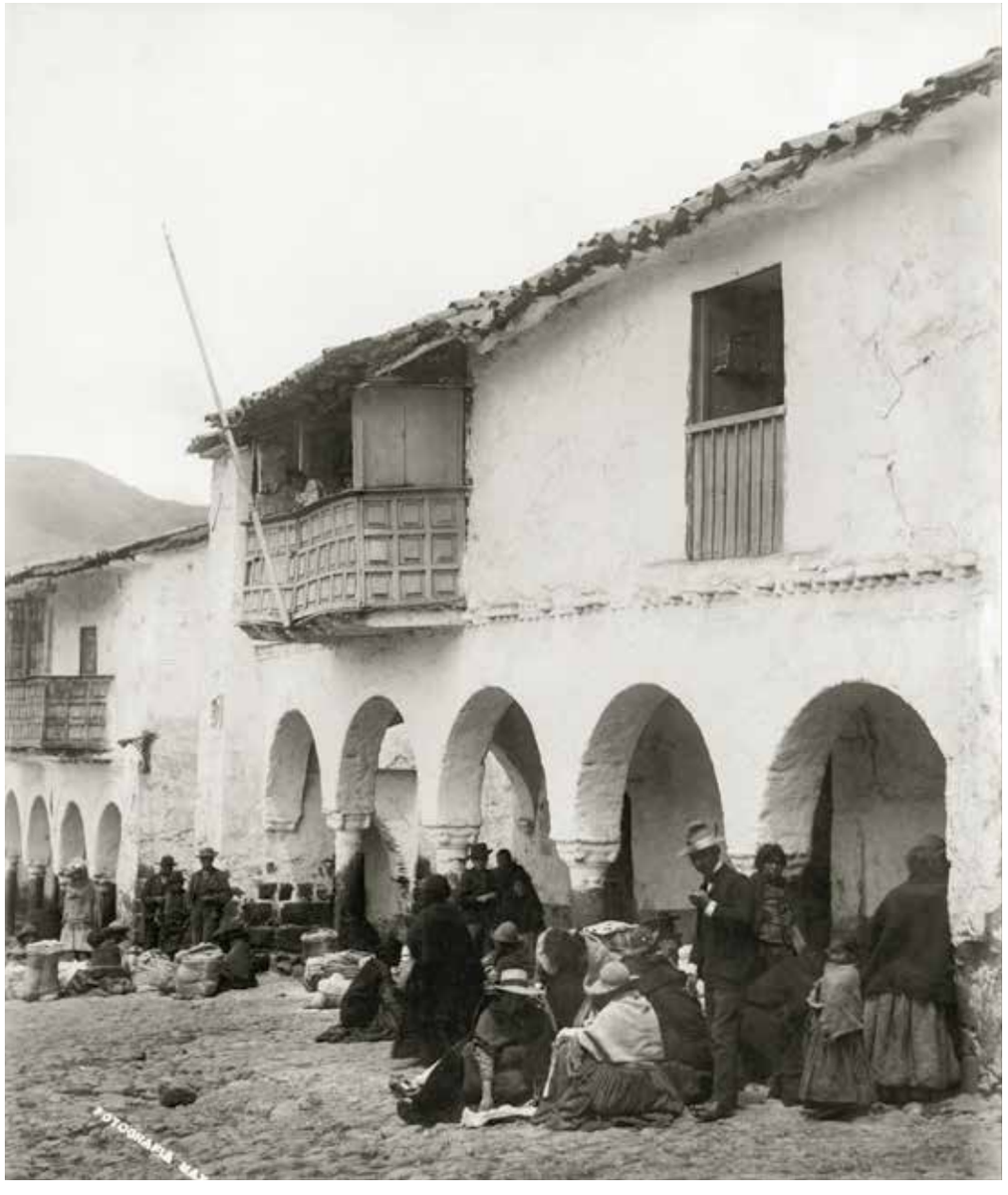
Max T. Vargas. Callejón Loreto. (IAI, Fototeca. N-0064 s2,66. Postal).



Max T. Vargas. Piedra de doce ángulos (IAI, Fototeca. N-0064 s1,7).

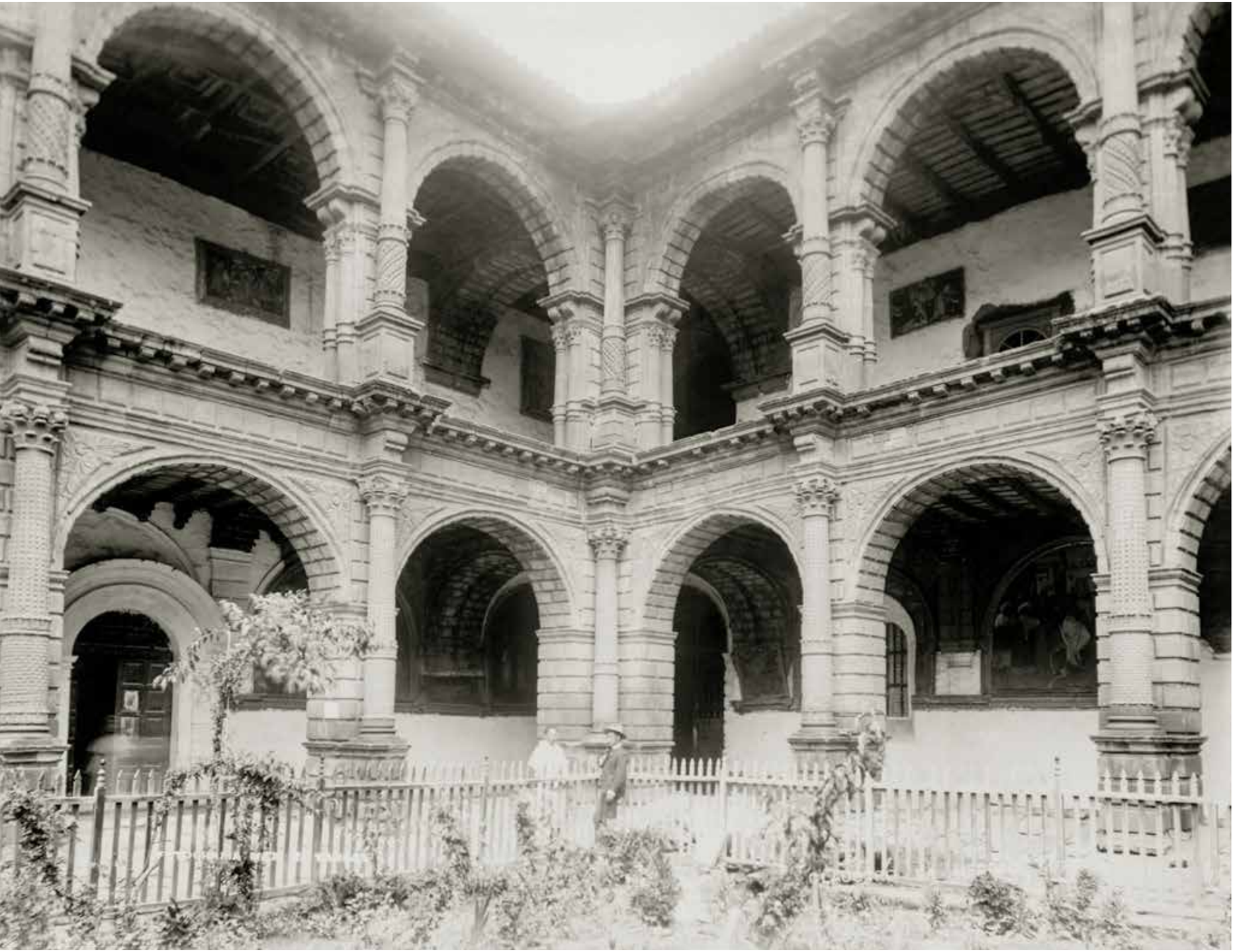
Max T. Vargas. Casa del Almirante, cuesta del Almirante y calle Purgatorio (IAI, Fototeca. N-0064 s1,48).

Max T. Vargas. Portal de Panes, Plaza de Armas. (IAI, Fototeca. N-0064 s1,22).



Max T. Vargas. Portal de Panes, Plaza de Armas. (IAI, Fototeca. N-0064 s1,23).

Max T. Vargas. Interior de Iglesia de San Blas (IAI, Fototeca. N-0064 s1,20).



Max T. Vargas. Claustros de La Merced (IAI, Fototeca. N-0064 s1,18).

Max T. Vargas. Claustros de La Merced (IAI, Fototeca. N-0064 s1,47).

Pasado y presente entrelazado: el Cusco en la mirada del científico alemán Max Uhle (1905 - 1907)

Annika Buchholz

Desde la independencia de España hasta el día de hoy han existido una variedad de dinámicas políticas, sociales y culturales que aspiraron a formular una "identidad nacional" peruana. Su búsqueda llevó, alrededor del año 1900, a la creación de imaginarios y proyecciones acerca de espacios, modos de vida y representaciones contemporáneas y del pasado. En este contexto es interesante observar cómo, dentro del proceso de consolidación del pensamiento positivista, se estableció una fuerte vinculación entre dicha búsqueda identitaria y actores e instituciones científicas.

El positivismo abordó de manera científica todos los asuntos sociales a fin de entender la realidad a partir de la experiencia y el estudio empírico de los fenómenos naturales. Dentro de este marco, una élite socio-económica fundó en 1888 la Sociedad Geográfica de Lima, concebida como un instrumento central para la creación y afirmación de una identidad nacional. Uno de sus principales objetivos fue el fomento de una economía nacional integrada, generando conocimientos sobre los recursos naturales del Perú –principalmente mineralógicos– y facilitando su explotación. Con su creación se buscó también establecer un centro de datos acerca de la geografía en general, la población y sus modos de vida en las distintas regiones del país. En la opinión de los impulsores y sostenedores de la Sociedad Geográfica de Lima, la regeneración de la nación sería posible a partir del conocimiento científico de la propia realidad. Este interés fue despertando también con fuerza en algunas provincias peruanas y llevó, por ejemplo, a la fundación del Centro Científico del Cusco en septiembre de 1897 (*El Comercio*, Cusco, 21 de septiembre de 1897).

La intensa tarea de cartografiar el país por parte de la Sociedad Geográfica de Lima hizo posible la construcción de una nueva imagen del Perú en las primeras décadas del siglo XX. Dicha sociedad se esforzó en crear redes de comunicación de carácter internacional con otras sociedades científicas y se mostró receptiva a la obra de los científicos extranjeros que desarrollaron su obra en el Perú, ya fuera como investigadores de sus países de origen o bien como funcionarios contratados por el Estado peruano. Uno de estos científicos fue el alemán Max Uhle (1856-1944), quien publicó regularmente artículos en el Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima. (Fig. p. 70). De los más de 40 años que vivió y trabajó en Sudamérica, dedicó una gran parte de su carrera de americanista a investigar las culturas prehispánicas en el Perú. En mérito de sus trabajos arqueológicos y etnográficos la sociedad geográfica limeña le confirió el diploma de "Socio Corresponsal Honorario" en el año 1901.

Max Uhle, s/fecha, placa negativa digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s 135).

El historiador peruano Teodoro Hampe Martínez (1998) resumió el aporte de Uhle de manera concisa:

> El gran mérito del personaje consiste en haber reconocido el trasfondo milenario de la historia del Perú antiguo, que previamente se reducía apenas a un brillante preludio incaico ante la Conquista. Señaló además que esa larga historia precolombina –rescatada gracias al concurso de la arqueología– no se limitaba a los confines territoriales del Perú republicano, sino incluía a los Estados vecinos (…). Para la conservación de este patrimonio cultural compartido, Uhle puso el acento en la protección de los monumentos y demás vestigios arqueológicos, reclamando disposiciones legales de defensa. Por todo ello se puede decir, en definitiva, que los aportes sustanciales de la obra del investigador alemán continúan hoy día vigentes. (p. 149)

Max Uhle, en revista *Prisma*, 1 setiembre de 1906, Lima. Foto: Manuel Moral. Colección privada.

Max Uhle es conocido hoy en día en el Perú sobre todo por sus trabajos arqueológicos. La publicación *Pachacamac* (1903) consolidó su renombre, siendo nombrado frecuentemente por sus contemporáneos como "el padre de la arqueología sistemática del Perú". No obstante, hay también muchas voces que niegan o quieren disminuir su papel en la historia de la ciencia en el Perú. Esto se debe, en parte, a su inclinación hacia teorías difusionistas al final de su vida, años después de la publicación de su obra *Pachacamac*. En estas sostenía que las culturas preincaicas Moche y Nazca fueron influenciadas por foráneos: es decir por una supuesta migración de Centroamérica hacia Sudamérica.[1] Su teoría difusionista, la cual posteriormente se probó errónea, se vio desacreditada ante el hallazgo de la cultura antigua Chavín, realizado por el antropólogo y arqueólogo peruano Julio C. Tello a partir de 1919, que promocionó una teoría autoctonista contraria a la de Uhle.

Un análisis y reconocimiento más completo de su obra es obstaculizado, por un lado, por el hecho de que gran parte de sus observaciones, manuscritos, artículos, cartas, planos, mapas y otros documentos están inéditos y que su legado se encuentra repartido entre archivos alemanes, universidades estadounidenses e instituciones en diversos países sudamericanos. Por otro lado, la mayoría de las 200 publicaciones que realizó a lo largo de 60 años cuentan con un acceso difícil o fueron publicadas únicamente en alemán o inglés.

En consecuencia, este artículo tiene tres objetivos. Primero, iluminar respecto a algunos aspectos de su obra y de su personalidad hasta ahora poco conocidos. Seguidamente, y tomando como ejemplo sus investigaciones en la región del Cusco, se busca demostrar que su trabajo está caracterizado por una visión holística, y que se trata de una simplificación clasificarle únicamente como arqueólogo o prehistoriador. Sus intereses en el Perú abarcaron también la etnografía, la etnología, la geografía física y humana y finalmente los estudios lingüísticos y etimológicos de lenguas indígenas.[2] Por último, se quiere mostrar una faceta suya que es aún menos estudiada y conocida: Max Uhle como fotógrafo aficionado.

Uhle y su Kodak

El término fotografía procede del griego y significa «escribir/grabar con la luz». Desde el punto de vista de las ciencias naturales, el desarrollo de la fotografía en el siglo XIX constituyó un medio con el cual la subjetividad del observador, que influía en mediciones y observaciones, o las inexactitudes del uso del lápiz por la coordinación de ojo y mano, podían ser eliminadas gracias al funcionamiento mecánico de la cámara. Según sus propugnadores, la máquina fotográfica representaba metafóricamente al científico ideal ya que, con el uso adecuado, la naturaleza misma –el sol– "dibujaba" de manera objetiva e infalible imágenes consideradas "copias fieles" de alguno de sus elementos sobre las placas fotográficas. Desde la primera presentación de la daguerrotipia en 1839 se promocionó el método como un medio económico y rápido para documentar monumentos arquitectónicos y huellas arqueológicas de civilizaciones antiguas para poder guardar su memoria a futuras generaciones.

Debido a que era considerada una "objetividad mecánica", la fotografía se transformó en un procedimiento dominante en la documentación de excavaciones arqueológicas para salvar en mayor escala la totalidad de la información, sobreviviendo el dibujo como un complemento vital de la misma. Max Uhle destacó en una ocasión la proximidad a la realidad del medio fotográfico comparado con la ambigüedad del dibujo. Esto puede apreciarse en ocasión de un viaje que decidió realizar a Acora, al este del lago Titicaca. El motivo del mismo fue el grabado de un hombre junto a un monumento de piedra que formaba parte del ricamente ilustrado *Peru: incidents of travel and exploration in the land of the Incas*, publicado en 1877 por el diplomático norteamericano Ephraim George Squier. Las proporciones de la ilustración causan la impresión de que las piedras fueran mucho más altas que la persona. Uhle sacó una fotografía posicionando a su asistente encima de las piedras, mucho menos colosales que en el grabado de Squier, para así probar que las piedras formaban parte de una chullpa, una torre funeraria del altiplano andino. (Uhle 1909)

Las fotografías también sirvieron a los arqueólogos para legitimar su autoría con respecto a hallazgos y para demostrar avances en las excavaciones. Las imágenes sirvieron para comunicar y circular informaciones entre redes de expertos de las disciplinas científicas, pero también aumentó la necesidad de visualizar los hallazgos para un público más amplio que se mostró interesado en las visualizaciones del debate científico en medios como revistas, periódicos, charlas, proyecciones de diapositivas o reuniones de sociedades científicas.

Para Uhle la fotografía representó un medio esencial para llevar a cabo su trabajo y era un aficionado muy experimentado. Durante sus viajes transportó su cámara Kodak con los objetivos, productos químicos, placas de cristal, agua destilada en cantidad, recipientes graduados, cubetas y demás aditamentos necesarios. De hecho, este tipo de excursiones retaron a los fotógrafos viajeros no solo a poseer habilidades en el manejo de la cámara o ser diestros en el proceso químico de preparación y revelado, sino también a manejar la adaptación de estos procesos al clima cambiante y a la radiación solar intensa en los Andes.

Durante su estadía en América del Sur, Uhle mantuvo correspondencia con la Eastman Kodak Company en Rochester, Nueva York, y estuvo en contacto con varios estudios fotográficos locales –entre ellos Fernando Garreaud en Lima o Max T. Vargas en Arequipa– donde encargó retratos, copias de sus propias tomas, placas y sustancias químicas.

En un cuaderno tomó notas a mano de cada una de sus fotografías realizadas en los periodos de 1892-1893 y 1896-1903. En estas minuciosas anotaciones detalló el día, la hora, el tipo de placa, los ajustes del obturador, el tiempo de exposición y las condiciones lumínicas. Él describió para sí mismo el aspecto de cada fotografía y anotó, por ejemplo, que el tiempo de exposición era correcto pero que la poca frescura de la disolución del revelador provocó la aparición de burbujas de aire.[3] Posterior a 1903 (período en el cual visita tres veces Cusco) existe una lista de fotografías que comienza en 1911 y termina en agosto 1919, seguida por una con pocas anotaciones de los años 1920 y 1930. Esto permite suponer la existencia de más listas tan precisas y detalladas como las anteriormente descritas, las cuales, es probable, se hayan perdido.[4]

En sus libretas de viaje son frecuentes las fórmulas químicas con las cuales él estuvo experimentando para el revelado de sus placas fotográficas. En comparación con las más modernas películas en rollo de celuloide puestas en venta a partir de 1890, estas eran frágiles y pesadas, sin embargo, en muchos casos, las placas de vidrio fueron preferidas por los fotógrafos viajeros gracias a su durabilidad y fiabilidad.

Uhle ilustró una parte de sus publicaciones con fotografías de sus excavaciones, pero esas imágenes representan solamente un fragmento mínimo de su producción fotográfica. Además de haber experimentado extensamente él mismo con la cámara, fue coleccionista de materiales visuales como fotografías, tarjetas postales, dibujos, mapas y planos. Estos elementos los adquirió mediante intercambios con otros científicos o las compró a fotógrafos profesionales. Luego las coleccionó en álbumes especiales o las guardó sueltas. En su legado parcial, depositado en el Instituto Ibero-Americano (IAI) en Berlín, se encuentra su colección de casi 5000 positivos, cerca de 2000 negativos fotográficos y parte de otros materiales visuales. Gracias a la reciente digitalización de las placas de vidrio de Uhle (antes inaccesibles), se abren nuevas pautas para la investigación y posibilidades para la conexión de diferentes fuentes escritas y visuales que son mayoritariamente inéditas.

Sus fotografías de la región del Cusco constituyen una rica fuente para acercarse al desarrollo de la ciudad a principios del siglo XX y al aspecto de casas comunes, templos e iglesias antes del devastador terremoto de 1950 que afectó gravemente al centro histórico. Además, estas complementan las miradas de fotógrafos profesionales de esa época y dan cuenta de las cambiantes percepciones y representaciones que conllevan los procesos históricos.

La personalidad del fotógrafo nos permite dar cuenta de los espacios de diálogo entre sus prácticas científicas y los medios e instrumentos que empleó. Conectando las imágenes con otras fuentes de su legado se revela que su modo de pensar y producir conocimiento científico estuvo estrechamente vinculado a lo táctil y lo visual. Es conveniente echar un vistazo breve a los principios de su carrera para entender lo que le llevó a interesarse profundamente en la historia material e inmaterial de las culturas prehispánicas y a equiparse con los conocimientos básicos para observarlas, visualizarlas, dibujarlas y cartografiarlas, técnicas que perfeccionaría meticulosamente de manera autodidacta a través de su práctica científica.

Iniciación en el mundo andino

En 1880 Uhle se doctoró en la Universidad de Leipzig (Alemania) con una tesis sobre el idioma chino preclásico. Un año después, a los 25 años, empezó como asistente en el Museo de Etnología de Dresden y luego en el Museo Real de Etnología de Berlín. Especializándose en temas americanos, Uhle mostró un marcado interés por los temas arqueológicos como filológicos, dedicándose al estudio de la cultura material reunida en las colecciones de museos de varias ciudades europeas. Eso lo llevó a publicar ensayos tempranos sobre la cultura material etnográfica de diversos grupos étnicos y finalmente serviría como hilo conductor de su primera misión de trabajo de campo como americanista entre 1892 y 1895 en Argentina y Bolivia. Enviado por el Museo Real de Etnología de Berlín con el objetivo de coleccionar más informaciones sobre el imperio incaico, sus posibles antecedentes y su desarrollo histórico, Uhle reunió a lo largo de dos años objetos arqueológicos, observando también costumbres locales y el uso de objetos tradicionales.

Durante el viaje asumió con entusiasmo los estudios etnográficos y arqueológicos, a pesar de la escasa financiación, las condiciones muy básicas de vida y de transporte

–él viajó la mayor parte de camino a caballo o mula– y las condiciones climáticas a menudo extremas. (Fig. p. 85). Sin embargo, su deseo de volver a Alemania y seguir su carrera en un museo etnológico alemán no se cumplió: en 1895 se vio obligado a aceptar un contrato con la Universidad de Pennsylvania en Filadelfia, el cual, ante la desesperante situación por falta de flujos financieros desde el museo berlinés, había negociado desde finales de 1893 (Fischer 2010). De hecho, su sueño de reinstalarse en Alemania recién se cumpliría cuarenta años después, en 1933, a sus 77 años.

La nueva perspectiva de ser contratado por la Universidad de Pennsylvania surgió mediante la mediación del geólogo Alphons Stübel, de Dresden. Anteriormente este había recomendado a Uhle ante el director del museo berlinés, Adolf Bastian, para el viaje a Argentina y Bolivia, asistiéndolo además en la preparación del mismo. La figura de Stübel tuvo una temprana y decisiva influencia en el interés de Uhle por Sudamérica. En 1892, antes de partir en el mencionado viaje, lo invitó a editar el voluminoso *Die Ruinenstätte von Tiahuanaco im Hochlande des alten Perú*, libro que sintetizaba los estudios que Stübel realizara en 1877 en Tiahuanaco (Bolivia) a base de placas fotográficas, planos y mediciones tomadas *in situ*.

Como resultado de su amistad con Stübel es muy probable que Uhle aprendiera en Dresden técnicas especializadas de mediciones topográficas, de dibujo y de fotografía que influenciaron su manera personal de documentar, analizar y coleccionar informaciones relacionadas tanto con objetos arqueológicos, costumbres etnográficas y espacios naturales y arquitectónicos en su futuro laboral. Este contacto estrecho probablemente se mantuvo hasta la muerte de Stübel, en 1904.

Los casi diez años en los cuales Uhle estuvo vinculado con instituciones estadounidenses le permitieron dirigirse al Perú y fueron altamente productivos en el campo de la arqueología. Él inició excavaciones en Ancón y luego se concentró en el sitio ceremonial de Pachacámac, donde en 1896 encontró una superposición de distintas capas culturales, construcciones y tumbas. Documentando sistemáticamente el inventario de posiciones estratigráficas, concluyó que había detectado varios periodos culturales que constituirían, como escribió años más tarde, "el punto de partida de toda mi posterior interpretación del desarrollo de las antiguas culturas peruanas" (Uhle 1906). La cronología de Uhle sobre las culturas prehispánicas –a excepción de cambios relativamente pequeños– es en gran medida válida hasta hoy.

El informe de la excavación para la monografía Pachacamac lo llevó a cabo posteriormente en Filadelfia entre 1897 y 1899, donde Uhle conoció a su traductora y futura esposa Charlotte Grosse, de ascendencia alemana, (Fig. p. 74). En los años siguientes Uhle consiguió un contrato con la Universidad de California (Berkeley),

Charlotte Uhle, h. 1904, Ancón. Copia de época. (IAI, Legado Uhle N-0035 s61).

bajo cuyo auspicio retomó sus investigaciones arqueológicas en el Perú en diversas regiones costeras y de montaña.

El sueño por la Ciudad Imperial

Uhle estuvo ansioso por viajar a Cusco desde que excavó en las ruinas de Pachacamac a inicios de su estadía en el Perú. En una carta a la filántropa estadounidense Phoebe Elizabeth Apperson Hearst, quien financiaba el proyecto para la Universidad de California, analizó los monumentos incaicos de Pachacamac comparándolos con edificaciones en otros lugares que él todavía no había podido recorrer personalmente pero que había estudiado a base de publicaciones e imágenes. Uhle conocía profundamente las fuentes escritas coloniales, como por ejemplo los *Comentarios Reales de los Incas e Historia General del Perú* del Inca Garcilaso de la Vega, publicados al principio del siglo XVII. A fin de poder comparar sus observaciones directas en el Templo del Sol de Pachacamac, también hizo uso de reportes de viajes del siglo XIX que describieron el Templo del Sol de Cusco (Protzen y Harris 2005: 79).

En 1904 Uhle tuvo que lidiar con el cese definitivo de su contrato con la Universidad de California, ya que Hearst le anunció que iba a retirarse de la financiación del proyecto para fines del año 1906. La inseguridad de poder seguir sus investigaciones arqueológicas en el Perú reforzó su deseo de conocer la región de Cusco. En consecuencia, a mediados de diciembre viajó junto con Charlotte, con la cual había contraído matrimonio en 1903, al sur de Perú.

Para llegar a la ciudad de Cusco viajaron en tren desde Mollendo a Arequipa, donde pasaron los días de navidad de 1904. Allí Uhle compró placas de vidrio e indudablemente otros materiales en el estudio fotográfico de Max T. Vargas. Fotografías, tarjetas postales y una caja de placas de cristal de la marca *Seed's* con el sello de Vargas, todos materiales que forman parte del legado de Uhle, dan cuenta del encuentro entre este último y el fotógrafo profesional peruano (Buchholz 2015: 30).

De Arequipa viajaron en tren a Puno, pasaron por Juliaca y luego tomaron el tren a Sicuani. Viajando en coche de caballos llegaron finalmente en la tarde del 2 de enero de 1905 a la ciudad de Cusco (Fig. p. 88 y 89). En el camino Uhle tomó apuntes en su libreta de viaje y anotó los horarios de partida y llegada de cada parada, dónde midió la presión atmosférica con su barómetro aneroide para determinar la altura. Es fácil imaginarse las dificultades del viaje, ya que también registró su equipaje: 13 bultos que juntos pesaban 473 kilos. Entre colchones, sillas de montar, palas, artículos de cocina y otros bultos se encontraba también una maleta con el aparato

fotográfico (47 kilos) y otra caja con placas fotográficas (28 kilos) (Libreta Uhle Nº 67: 65-68). El matrimonio Uhle fue acompañado por el asistente Juan, quién les ayudó con la organización del viaje y fue provisto regularmente con dinero para pagar los gastos de hoteles, mulas, compras, etc.

Cuando Uhle llegó por primera vez al Cusco la ciudad todavía no disponía de servicios públicos, no tenía agua, desagüe y tampoco luz eléctrica. Las calles céntricas se alumbraban con faroles de grasa. Por la falta de higiene y servicios, parece que se quedaron solamente los primeros días en un hotel en la ciudad y luego en una quinta en las afueras. La situación demográfica y social de la región al principio del siglo XX estuvo marcada por relaciones semi-feudales junto con labores agrícolas y pastoriles de pequeña escala, como señala el historiador José Luis Rénique C. (1980):

> Existió un marcado contraste entre la esplendorosa capital de los tiempos antiguos y los albores coloniales y la decadente capital decimonónica. La vieja capital imperial se había convertido en una ciudad despoblada, pobre y casi aislada de la costa. Aún en 1912 su estructura demográfica mantenía un "marcado estacionarismo", a pesar de que los 26,939 habitantes registrados en el censo de aquel año suponían una recuperación con respecto a los 17,000 de 1876. El Cusco de fines del XIX y principios del XX mantenía su imagen de ciudad señorial, con sus "notables", tan distintos del alto número de sirvientes que poblaba la ciudad. Desde los barrios más alejados del centro –San Sebastián y San Gerónimo– podía advertirse que predominaba la población indígena dedicada, mayoritariamente, a labores agrícolas y pastoriles. (pg. 41-42)

Las fotografías de Uhle dan testimonio de la población local en la primera década del siglo XX, ya que aparecen casualmente en las tomas de su interés, primordialmente arquitectónico. (Fig. p. 93) Algunos hombres de traje y niños en la puerta de la Iglesia de la Compañía de Jesús posan para él al percatarse de la existencia del fotógrafo, otras personas siguen su camino y ocupaciones sin molestarse (Fig. p. 95 y 97). En pocas ocasiones parece que Uhle pidió a las personas de la calle pararse al lado del monumento a fotografiar para obtener una medida de comparación entre las proporciones humanas y las piedras (Fig. p. 107). Así lo practicó frecuentemente con su asistente Juan en sitios de restos arqueológicos más aislados (Fig. p. 104). No obstante, esa mirada lo diferenció de los fotógrafos comerciales que eligieron retratar a ciertos grupos (especialmente indígenas) e individuos en forma de "tipos" y costumbres.[5]

Los negativos conservados y sus numerosas referencias a fotografías que sacó de callejones, muros, portales y detalles arquitectónicos demuestran su fascinación por la arquitectura y el paisaje singular del Cusco (Fig. p. 99). La ciudad es una de las más claras expresiones del altísimo grado que alcanzó el urbanismo incaico, cuyas características más destacadas fueron, entre otras, la construcción planificada de los centros urbanos. Es más, la extraordinaria adecuación de la arquitectura al paisaje logra que ambos terminen potenciándose mutuamente.

Al conquistar el Imperio Inca, los españoles se apoderaron de la ciudad y, como símbolo de su dominio, levantaron sus casonas sobre los muros de los antiguos palacios y erigieron sus templos e iglesias profanando los adoratorios incaicos. El convento de Santo Domingo sobre el Templo del Sol de Qoricancha es el ejemplo más claro, al cual Uhle también dedicó un estudio a base de fuentes escritas, sus propias fotografías y mediciones en sitio (Uhle 1928) (Fig. p. 101). El choque de los dos mundos llevó a un diálogo arquitectónico singular: hasta hoy se conservan los muros de transición, es decir paramentos que parecen incaicos, con técnicas prehispánicas de labrado y encaje de la piedra, pero sin el característico talud de inclinación, que fueron levantados en tiempos de la colonia.

El Cusco como referente

Siendo cusqueño o viajero, si uno conocía los relatos sobre la grandeza del imperio incaico que manifestó el antiguo "Qosqo" como ombligo de la tierra y centro de la esfera terrestre; con sus templos y su legendario recinto Sacsayhuamán como representación pétrea de la grandeza y el lujo; el contraste entre los imaginarios históricos y la actual ciudad y el estado de las ruinas alrededor al principio del siglo XX tenía que haber sido abrumador.

Quizás este contraste contribuyó también a que tantos "hombres de ciencia" (y de hecho también mujeres), viajeros, viajeras y gente con fines empresariales se interesaran tempranamente en el estudio del pasado a fin de orientar la re-valorización de la ciudad y el departamento en el presente. Asentando las bases de una geografía nacional y cusqueña, ellos se preocuparon "en determinar el sitio que ocupamos en la esfera terrestre, para marcar no ya el puesto que el destino quiso depararnos, sino nuestra posición con respecto a nuestros antiguos dominios, a las tierras de nuestros nuevos soberanos i a las de todos los pueblos del planeta" (Herrera 1921: 11).

Tal interés científico por la historia sentó las bases para que más adelante, en las décadas de 1920 y 1930, las élites cusqueñas lucharan por diferenciarse del centralismo de la ciudad y sociedad limeña en lo político y cultural. El camino para dicho objetivo fue la construcción de una conciencia regional cuzqueña enraizada en la historia pretérita de la ciudad y de la región, en concreto en el periodo incaico que se convirtió en el referente ideológico dominante.

Desde tiempos de la conquista hubo los que buscaron dar a conocer las posiciones astronómicas exactas de la ciudad, definir las latitudes y medir las diferencias altitudinales, analizar coordenadas geográficas e hidrográficas, registrar fenómenos meteorológicos y cartografiar mediante planos y mapas el departamento de Cusco y su capital. Uhle poseía los relatos de viaje de Squier, quién exploró el Perú y sus monumentos entre 1863 y 1865. Este último destacó la importancia de usar instrumentos de medición y grabación como la brújula, la cinta de medir, el lápiz y la cámara fotográfica, elementos que garantizan al lector la exactitud de sus planes e ilustraciones (Squier 1877: 16). Sin embargo, Uhle tuvo sus dudas acerca de la veracidad de los grabados de Squier, como ya se mencionó previamente. En consecuencia revisó meticulosamente los sitios en Cusco y los alrededores visitados por Squier –quién había pasado solamente una semana en Cusco– para anotar sus observaciones y sacar sus propias fotografías.

Tareas fotográficas

Es de suponer que Uhle, en sus excursiones al Cusco, caminaba primero por las calles sin su pesado aparato fotográfico, a fin de elegir los posibles lugares, objetos o motivos que posteriormente fotografiaría. Un par de semanas después de su llegada anotó en su diario de viaje el encabezado “Tareas fotográficas” (“Photographische Aufgaben” en el original alemán). En su legado existen todavía los negativos en placa de vidrio seco con gelatina que utilizó este día y de algunos de ellos se conservaron también las copias en papel, lo que permite comparar el estado actual entre la fotografía y la placa fotográfica (Fig. p. 108 y 109).

Un ejemplo de lo mencionado anteriormente lo constituye la imagen de una señora sentada en la entrada de una casa, donde puede observarse la rotura de la placa de vidrio en su parte inferior y el avanzado detrimento de la imagen. Varios factores contribuyeron al deterioro, como el transporte y las condiciones de almacenamiento, la presencia de residuos químicos utilizados durante los procesos fotográficos o el uso de químicos vencidos. La temperatura y la alta humedad relativa aceleraron los procesos dañinos al cabo del tiempo. Algunas placas fotográficas del legado de Uhle archivadas desde 1933 en el Instituto Ibero-Americano se han conservado mejor que otras y muchas supuestamente se han roto antes de llegar a Alemania y están perdidas.

En lo sucesivo intentaré conectar algunas fotografías con las anotaciones que hizo Uhle en su diario de viaje, donde indicó brevemente la hora de la toma, lo que fotografió, el obturador usado, el tiempo de exposición y frecuentemente también las condiciones lumínicas. El 10 de febrero 1905, recorriendo el centro de la ciudad, fotografió en pleno sol, a las 9:45 de la mañana, una puerta incaica (posiblemente Fig. p. 102), diez minutos más tarde un callejón perpendicular a su camino (posiblemente Fig. p. 111) y luego un muro de piedras del callejón. Paseando por la Plaza de Armas mencionó haber sacado fotografías de la Iglesia del Triunfo, construida sobre la base del palacio de Viracocha Inca, lo que en la actualidad es una capilla auxiliar de la Catedral.

Desde la Plaza de Armas avanzó por la calle Saphi. En esa época todavía se veía una parte del sistema de la canalización prehispánica del Cusco, lo que demuestra que los incas supieron muy bien contener y tratar las aguas pluviales y fluviales de la ciudad. Cerca del mediodía, Uhle fotografió el puente incaico sobre el río Saphi, hacia el convento de Santa Teresa. Es interesante observar que Uhle eligió para la foto exactamente la misma perspectiva utilizada por Squier para un grabado publicado en su libro de 1877, tal vez para verificar dicha imagen o poder observar cambios ocurridos con el paso del tiempo (Fig. p. 114 y 115). Parece que Uhle se interesó mucho en el sistema hidrográfico urbano y tomó varias fotografías en las cuales es posible observar pequeños puentes para cruzar los canales o cómo la población usó el agua para tareas domésticas (Fig. p. 116 y 112).

Luego siguió subiendo al cerro Colcampata (Fig. p. 90), en la ladera de Sacsayhuamán. Allí sacó fotografías de la iglesia San Cristóbal, la cual fue construida en los primeros años de la conquista española (Fig. p. 118). En el patio se encuentra un muro-andén con once hornacinas de aparejo celular, así como restos de arquitectura inca de excelente fabricación en la parte alta (Fig. p. 119 y 110). Del año 1626 datan la cruz de piedra pulida levantada en el patio y cuatro piedras con agujeros frente a la iglesia utilizados para ajusticiar delincuentes (Covarrubias 1958: 131). En una ocasión, Uhle mismo sale en la fotografía parado al lado de una de estas piedras (Fig. p. 127).

Entre cartografías y fotografías

El 3 de marzo 1905 anotó haber sacado varias fotografías panorámicas de Sacsayhuamán desde el Rodadero, una formación rocosa natural al lado oriental de la colina. En sus libretas de viaje también describió otras excursiones al recinto en los días siguientes, dejándose guiar por el mapa de Squier. A mi parecer, este último combinó para la elaboración de su mapa dos planos presentes en el *Atlas Geográfico del Perú*, el cual fuera publicado por el historiador y geógrafo

peruano Mariano Paz Soldán en 1865 en París, a expensas del Gobierno Peruano. El atlas contenía un plano topográfico de la ciudad y uno de Sacsayhuamán. Según la inscripción, el primero fue realizado en 1861 por el ingeniero del Estado Federico Hohagen, quien es muy probable que realizara también el último. Es interesante observar que el autor destaca la necesidad de cartografiar más apropiadamente a las ruinas de Sacsayhuamán, ya que anotó en la leyenda lo siguiente: "En toda la parte superior de la fortaleza hay mucha vejetacion [sic]. En todos los planos de la ciudad de Cuzco esta fortaleza está mal representada."[1]

El mapa de Squier, en comparación, es un poco más detallado e incluye parte de los muros de Sacsayhuamán y el Rodadero, un intihuatana, rocas talladas y con nichos y finalmente otros restos incaicos no mencionados en el atlas publicado por Paz Soldán. Sin embargo, entre el plano de Squier publicado en 1877 y la revisión de ello por parte de Uhle, parecen no existir intentos cartográficos para mejorar la representación del espacio. En su diario de viaje Uhle comparó sus propias observaciones de cursos de ríos, caminos, accesos a Sacsayhuamán, distancias y relaciones entre rocas talladas con el plano de Squier y calificó parte de los sitios dibujados por este último como inexistentes o en un lugar equivocado (Fig. p. 120).

Como resultado de su análisis del mapa de Squier, Uhle elaboró su propio plano de la ciudad incluyendo a Sacsayhuamán (publicado en Wurster 1999: 177) (Fig. p. 121). En una cartulina de formato 72,2 x 52 cm dibujó con tinta los bloques de viviendas y luego agregó con lápiz, sección por sección, un número entre uno y seis. De esta manera señaló seis distintas categorías de mampostería incaica que él había desarrollado y que describió en inglés al pie del plano como tal: (1) *small polygonal,* (2) *large cyclopic,* (3) *rough rectangular,* (4) *ondulated lines,* (5) *fine rectangular with cushion* y (6) *smooth rectangular.* Además de este sistema de clasificación singular, relacionó a doce gobernantes incas con monumentos arquitectónicos y ubicaciones de palacios, entrelazando la observación fiel del actual estado de las murallas en el presente con el pasado arquitectónico social-administrativo incaico. El historiador de arqueología americana Wolfgang Wurster califica de trágico el hecho de que tan importante documentación arquitectónica y un planteamiento ilustrativo acerca de la historia de la arquitectura cusqueña nunca haya llegado a ser publicado por Uhle (Wurster 1999: 104). Una cartografía visual integral semejante, documentando e investigando la mampostería incaica acompañada de fotografías y texto, fue publicada recién en 1980 por el Instituto Nacional de Cultura en el marco de un proyecto de la UNESCO (Agurto Calvo 1980).

Uhle fue muy estricto en sus presentaciones cartográficas, señalando taludes, riachuelos y cambios en el terreno. Esta meticulosidad fue parte de su manera holística de investigar el pasado a través del presente, interesándose en la complejidad de la interacción entre el hombre y el medio-ambiente natural. Su percepción geográfica –en muchos aspectos pionera– lo llevó a preocuparse por la locación de los sitios estudiados. Al mismo tiempo su enfoque sistémico e interdisciplinar –que incluyó etnohistoria, lingüística, antropología y arqueología– le permitieron una mirada múltiple de los sitios, localizándolos regional, contextual e históricamente (Bernex de Falen 1998: 174).

En Sacsayhuamán y en excursiones posteriores a otros recintos incaicos y pre-incaicos como Huanacaure o Colmay (Qollmay) efectuó también excavaciones menores, según lo que indican anotaciones en su libreta de viaje y la mención de pagos a asistentes contratados. Con la cámara fotográfica recorrió los valles que rodean la ciudad, aventurándose durante días en todas las direcciones geográficas, hacia el oeste, Urubamba, Pisac y al sur de la ciudad. En Chinchaypucyo se alojó en la casa del gobernador, entrevistándole sobre cultivos agrícolas locales, costumbres relacionadas a la gobernación y el orden social, los ritos en carnavales y fiestas religiosas.

Otras investigaciones de carácter etnológico fueron realizadas en marzo y en abril de 1905 durante varias visitas a los ayllus de San Jerónimo y San Sebastián, dónde hizo observaciones etnográficas y estudió danzas y sus respectivos trajes, que comparó en sus noticias con otros bailes, como la marinera de la costa peruana o la morenada del altiplano boliviano. En Cusco también apuntó relatos y cantos, tanto en el quechua local como en la versión española. A su partida de Cusco a fines de mayo 1905 se cruzó en el camino con el botánico prusiano August Weberbauer. A raíz del intercambio científico llenó varias páginas de su diario de viaje con observaciones etnobotánicas y usos tradicionales de plantas medicinales de la región.

Los contactos que Uhle había hecho en Lima resultaron provechosos, ya que consiguió liberarse de su contrato con Berkeley antes de su vencimiento para aceptar un empleo fijo y de gran prestigio en Lima. El interés por la historia cultural y la arqueología por parte de círculos cultos de Lima, enmarcado en sus ambiciones por consolidar una identidad nacional definida desde la capital, tuvo como resultado la fundación del Instituto Histórico del Perú en 1905, el cual debía contar con una colección de museo. El gobierno solicitó a Uhle preparar y dirigir la sección arqueológica-etnográfica del museo, que se inauguró en julio de 1906. Las tareas administrativas, conferencias académicas y la adquisición de colecciones le dejaron poco tiempo para realizar viajes de exploración, excavaciones o para revisar y conectar sus observaciones, dibujos, fotografías y planos acumulados para sacar otra publicación similar a su obra sobre Pachacamac.

De vuelta a Cusco, 1907 y 1910

Sin embargo, en marzo de 1907 Uhle volvió a Cusco por unas semanas para investigar más profundamente el pasado precolombino y para comprar "toda clase de antigüedades incaicas y otras para el Museo de Historia Nacional en Lima" (Libreta Uhle Nº 78: 125). La sección "Notas sociales" del periódico *El Comercio* de Cusco dio cuenta de la estadía del matrimonio Uhle desde el 6 de marzo hasta el 11 de abril y reportó también una excursión a Ollantaytambo. Otras realizadas a lugares cercanos como Chinchero y Urubamba fueron mencionadas por Uhle en sus libretas de viaje.

Durante su estadía también investigó detalladamente una gran cantidad de rocas talladas por los incas al este y al sureste del Cusco (Fig. p. 124). Las rocas modificadas en formas de asientos, peldaños, nichos, tinas, canales, etc., se amoldaban a la formación natural rocosa y ya habían sido estudiadas por otros viajeros. Squier había interpretado las rocas labradas de forma cúbica como intihuatanas, sirviendo como observatorio astronómico. Uhle, en cambio, destacó la complejidad de la observación solar a través de los cambios estacionales y la falta de un patrón y concluyó que estas rocas servían más bien como altares sencillos para el culto al sol o quizás otra deidades (Uhle 1908) (Fig. p. 122 y 123).

En las "curiosas costumbres de vivir, e innumerables recuerdos de las costumbres antiguas" (Manuscrito Uhle s.f.) de la población indígena vio una ventana al pasado precolombino e incluso para el análisis de restos arqueológicos. Al presenciar las procesiones religiosas del Lunes Santo concluyó entonces que los indígenas, en su adoración al "papacito" del Cristo de los Temblores, en realidad celebran todavía el culto a Viracocha, una de las mayores deidades andinas (Libreta Uhle Nº 78: 167). Lamentablemente la mayor parte del texto en esa libreta de viaje es indescifrable, como tantas anotaciones de Uhle, debido a su peculiar grafía.

El Cusco no pudo faltar en la excursión a Bolivia y Perú, en el marco del 17° Congreso Internacional de Americanistas, cuya apertura se celebró en 1910 en Buenos Aires. Uhle se ocupó de la organización logística del viaje del grupo de once científicos internacionales durante la estadía en el Perú. Los americanistas visitaron Sacsayhuamán y otros sitios arqueológicos cercanos al Cusco, siempre guiados por Uhle, quien aprovechó la oportunidad de presentar los resultados de sus investigaciones de los años pasados y debatirlas con los colegas.

Entre la primera visita de Uhle al Cusco a principios de 1905 y la última en junio 1910 ya se tenían que haber notado los cambios en el paisaje urbano. Durante la primera década del siglo XX los efectos del comercio lanero se acentuaron en la zona, hubo una expansión de la producción de la ceja de montaña y el negocio del caucho comenzó a incrementarse, lo que produjo una dinamización de la vida intelectual cusqueña. El naturalista cuzqueño Fortunato L. Herrera describe el principio del siglo XX en el Cusco como "una etapa de resurgimiento, jamás superada en el pasado, i una verdadera metamorfosis en su vida institucional i desenvolvimiento material, económico i social" (Herrera 1921: 97).

Un catalizador importante de esas dinámicas fue la apertura del ferrocarril que desde 1908 conectó al Cusco con la costa por primera vez a través de Sicuani, Juliaca, Arequipa y el puerto de Mollendo. A partir de la década de 1910 mejoró también la infraestructura urbana, lo que incluía la canalización parcial del rio Huatanay, la electrificación de las calles principales, un sistema de agua y desagüe y la introducción de un sistema de tranvía con caballos. Finalmente, en 1911, el "descubrimiento" de Machu Picchu puso al Cusco en el foco de la atención pública a nivel internacional, convirtiendo la región del Cusco en uno de los íconos identitarios nacionales cuya mistificación y comercialización continúan hasta el día de hoy.

Antes de 1910 Uhle ya se había frustrado con la política del Museo de Historia Nacional y quiso retirarse de Lima lo más pronto posible. Un convenio con el gobierno de Chile le permitió trabajar a partir de 1912 en Santiago de Chile. A su salida de Lima rumbo a Valparaíso, el matrimonio Uhle embarcó 36 bultos que juntos pesaban más de 3,5 toneladas. Eran muebles y utensilios de casa, pero también la biblioteca y cajas llenas de libretas, dibujos, planos, fotografías y placas de vidrio que años después encontrarían su destino final en el archivo del Instituto Ibero-Americano de Berlín (Libreta Uhle Nº 93: 71-74).

Reflexiones finales

Cada intento por reconstruir los pasos y las líneas de pensamientos de Uhle en la región del Cusco requiere la conexión de los fragmentados materiales de su amplio y complejo legado. Para ello hay que tomar en cuenta la diversidad de fuentes disponibles, sus publicaciones, manuscritos y cartas inéditas, pero sobre todo sus pequeñas libretas de apuntes que le sirvieron como diario de viaje, su colección de fotografías y las placas de vidrio conservadas. En conjunto, los materiales demuestran que su papel de arqueólogo fue solamente una faceta dentro de una visión más holística.

La diversidad de disciplinas científicas que manejó para investigar cuestiones acerca de la historia del Perú, sus culturas materiales e inmateriales a través del tiempo y las

relaciones entre el hombre y el medio ambiente se ven reflejadas en la multiplicidad de instrumentos y metodologías que empleó. Para grabar y documentar la información obtenida durante sus viajes empleó instrumentos científicos de medición, como la brújula, la cinta métrica y el barómetro aneroide, conectando los datos con fuentes escritas, orales y la observación directa. Las fotografías, placas de vidrio y dibujos en su legado reflejan estos múltiples enfoques, que guiaron su mirada hacía sitios de interés arqueológico, paisajes naturales o urbanos y sus habitantes. Posteriormente a sus excursiones recurrió a su colección de imágenes propias o adquiridas –guardadas en álbumes o en forma suelta– para usarlas como objeto de estudio y archivo de conocimiento.

Finalmente, quisiera destacar en particular un medio de su obra que funcionó como nodo articulador de sus movimientos y sus líneas de pensamiento. El espacio donde confluyen a mayor escala sus distintas miradas y que le sirvió para dar un formato físico y duradero a sus pensamientos y observaciones fueron sus libretas de viaje. En estas pequeñas libretas con formato de bolsillo anotó observaciones acerca de lugares, situaciones y objetos que vio y en muchos casos también fotografió. Simultáneamente se encuentran allí formulas fotoquímicas, nombres y direcciones, citaciones de otros textos, listas de vocabulario, mediciones atmosféricas o geográficas, listas de quehaceres o gastos, horarios de ferrys y trenes, dibujos, palabras sueltas y otros elementos (Fig. p. 125). Realizó las anotaciones con lápiz o tinta en alemán, español, inglés o quechua.

Estas libretas fueron espacios donde se reunieron referencias espaciales y temporales en un collage que para Uhle constituyó algo similar o complementario al medio fotográfico. La posibilidad de sacar una “instantánea” o anotar “imágenes mentales” creó –igual que su colección de materiales visuales– un espacio privado, fragmentado, un poco caótico y no destinado a ser publicado, el cual él podía volver a recorrer una y otra vez.

Al analizar estas libretas en el presente no puedo dejar de observarlas como un álbum fotográfico, donde cada anotación presente en las mismas son impresiones inmemoriales y fijas del pensamiento de Uhle y de la forma como observó el Cuzco. Fragmentadas y dispersas a lo largo de las páginas, estas pueden ser interconectadas al recorrer sus páginas repetidamente, de la misma forma que lo hiciera Uhle a principios del siglo XX. Al hacerlo estas nos revelan, junto con los materiales visuales de su legado, una compleja imagen donde se entrelazan espacios y tiempos distintos. Una imagen que Uhle, viajero, fotógrafo y profesional, construyó para vincular estrechamente los problemas del pasado con los del presente.

Max Uhle, hacia 1895. Reproducción. (IAI, Legado Uhle N-0035 s61, B-Deut ba 31.23a).

[1] Para una breve explicación sobre porqué "a Uhle no lo quieren mucho en el Perú" se recomienda recurrir a la entrevista del diario *El Comercio* con el investigador Peter Kaulicke (Tord, 2014 o Kaulicke, 1998).

[2] De acuerdo al ideal humanista de la educación alemana a finales del siglo XIX, Uhle recibió una formación universitaria multidisciplinaria, que además de la arqueología y prehistoria incluía la etnología, etnografía y lingüística, entre otros.

[3] En otra ocasión se quejó directamente con el distribuidor George Murphy, Inc. en Nueva York: "The Seed plates are generally proving well, but it was assumed by photographers who saw my plates 18 x 24 cm, and ‚flowers' on them after developing, that this special kind of plates was old and not fresh." Carta de Max Uhle a George Murphy, Photographic materials, New York del 28.08.1899. IAI, Legado de Max Uhle, Signatura: N-0035 b 246.

[4] Durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), los fondos del Instituto Ibero-Americano de Berlín fueron guardados en otros sitios. Lamentablemente se desconoce el paradero de tres cajas del legado de Uhle.

[5] Esas representaciones estereotipadas y frecuentemente escenificadas por los fotógrafos comerciales satisfacían la demanda de un público acaudalado que compró y coleccionó masivamente tarjetas postales y fotografías de "tipos", convirtiendo el medio fotográfico en un vehículo para expresar el deseo de distinción y diferenciación de los "otros" en términos de poder, clase y raza.

[6] Planos del *Atlas Geográfico* accesibles: http://www.davidrumsey.com/maps2793.html; http://www.davidrumsey.com/maps2791.html. (consultado el 29/12/2016)

Fuentes primarias consultadas

Legado Max Uhle, Instituto Ibero-Americano de Berlín (IAI):

Libreta de viaje Nº 67 (Noviembre 1904 - Marzo 1905), Signatura: N-0035 w302.

Libreta de viaje Nº 68 (Marzo - Julio 1905), Signatura: N-0035 w303.

Libreta de viaje Nº 78 (Enero - Abril 1907), Signatura: N-0035 w310.

Libreta de viaje Nº 90 (Junio - Agosto 1910), Signatura: N-0035 w322.

Libreta de viaje Nº 93 (1911-1912), Signatura: N-0035 w325.

Manuscrito "Colección de Indios de la Sierra en el Museo de Historia Nacional" de Max Uhle (sin fecha), Signatura: N-0035 w44.

Bibliografía

- Agurto Calvo, Santiago
1980. *La traza urbana de la ciudad inca.* Cusco. Proyecto PER39 (PNUD/Unesco) en colaboración con Instituto Nacional de Cultura.

- Bernex de Falen, Nicole
1998. "La percepción geográfica en Max Uhle". En: Kaulicke, Peter (Ed.). *Max Uhle y el Perú antiguo.* Lima. Pontificia Univ. Católica del Perú, Fondo Ed., pag. 169-176.

- Buchholz, Annika
2015. "Las imágenes de Max T. Vargas en archivos científicos alemanes y su relación con la construcción visual de identidades y espacios del Sur Andino a principios del siglo XX". En: Garay Albújar, Andrés (Ed.). *Fotografía Max T. Vargas. Arequipa y La Paz.* Piura. Universidad de Piura, Facultad de Comunicación.

- Covarrubias Pozo, Jesús María
1958. *Cuzco colonial y su arte: apuntes para la historia de los monumentos coloniales del Cuzco.* Cuzco. Librería Imprenta H. G. Rozas.

- Fischer, Manuela
2010. "La Misión de Max Uhle para el Museo Real de Etnología en Berlín (1892-1895): entre las ciencias humboldtianas y la arqueología americana". En: Kaulicke, Peter; Fischer, Manuela; Masson, Peter y Wolff, Gregor. *Max Uhle (1856-1944). Evaluaciones de sus investigaciones y obras.* Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Ed., p.49-62.

- Garay Albújar, Andrés (Ed.)
2015. *Fotografía Max T. Vargas. Arequipa y La Paz.* Piura. Universidad de Piura, Facultad de Comunicación.

- Hampe Martínez, Teodoro
1998. "Max Uhle y los orígenes del Museo de Historia Nacional (Lima, 1906-1911)". En: Kaulicke, Peter. *Max Uhle y el Perú antiguo*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Ed., p. 139-165.

- Herrera, Fortunato L.
1921. *Coordenadas geográficas de la ciudad del Cuzco.* Cuzco. Librería Imprenta H.G. Rozas.

- Kaulicke, Peter
1998. *Max Uhle y el Perú antiguo.* Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Ed.

- Kaulicke, Peter
2010. "La vida y obra de Friedrich Max Uhle: recientes logros, problemas y perspectivas". En: Kaulicke, Peter; Fischer, Manuela; Masson, Peter y Wolff, Gregor. *Max Uhle (1856-1944). Evaluaciones de sus investigaciones y obras*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Ed., p. 9-24.

- Kaulicke, Peter; Fischer, Manuela; Masson, Peter y Wolff, Gregor
2010. *Max Uhle (1856-1944). Evaluaciones de sus investigaciones y obras.* Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Ed.

- López-Ocón, Leoncio
2012. "La Sociedad Geográfica de Lima y la formación de una ciencia nacional en el Perú Republicano". En: *Terra Brasilis.* Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica, No 3. Publicado el 05 noviembre 2012. http://terrabrasilis.revues.org/330 (consultado el 14/11/2016)

- Masson, Peter; Krause, Gernot
1999."Max Uhle (1856-1944): Archäologie und Kulturgeschichte des Andenraums als Lebenswerk". En: Wurster, Wolfgang W. (Ed.). *Max Uhle (1856-1944), Pläne archäologischer Stätten im Andengebiet.* Mainz. Verlag Philipp von Zabern, p. 7-23.

- Pacheco, Fernando
1901. *Bosquejo de la ciudad del Cuzco ó ligeros apuntes para su historia.* Cuzco. Tipográfica Católica J. González.

- Protzen, Jean-Pierre; Harris, David (Eds.)
2005. *Explorations in the Pisco Valley. Max Uhles reports to Phoebe Apperson Hearst, August 1901 to January 1902.* Berkeley. Contributions of the University of California Archaeological Research Facility.
Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août, Paris: Bachelier, http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb300243833 (consultado el 14/11/2016)

- Rénique C., José Luis
1980. "El centro científico del Cusco (1897-1907)". En: *Histórica,* Vol IV, Nº 1, p. 41-52.

- Squier, Ephraim George
1877. *Peru: incidents of travel and exploration in the land of the Incas.* London. Macmillan.

- Tord, María Helena
2014. "Rescatan y publican investigación de Max Uhle que data de 1903". En: *El Comercio*, Lima, 03/08/2014. http://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/rescatan-y-publican-investigacion-max-uhle-que-data-1903-noticia-1747051 (consultado el 14/11/2016)

- Tello, Julio C. y Mejía Xesspe, Toribio
1967. *Historia de los museos nacionales del Perú, 1822-1946.* Lima. Museo Nacional de Antropología y Arqueología.

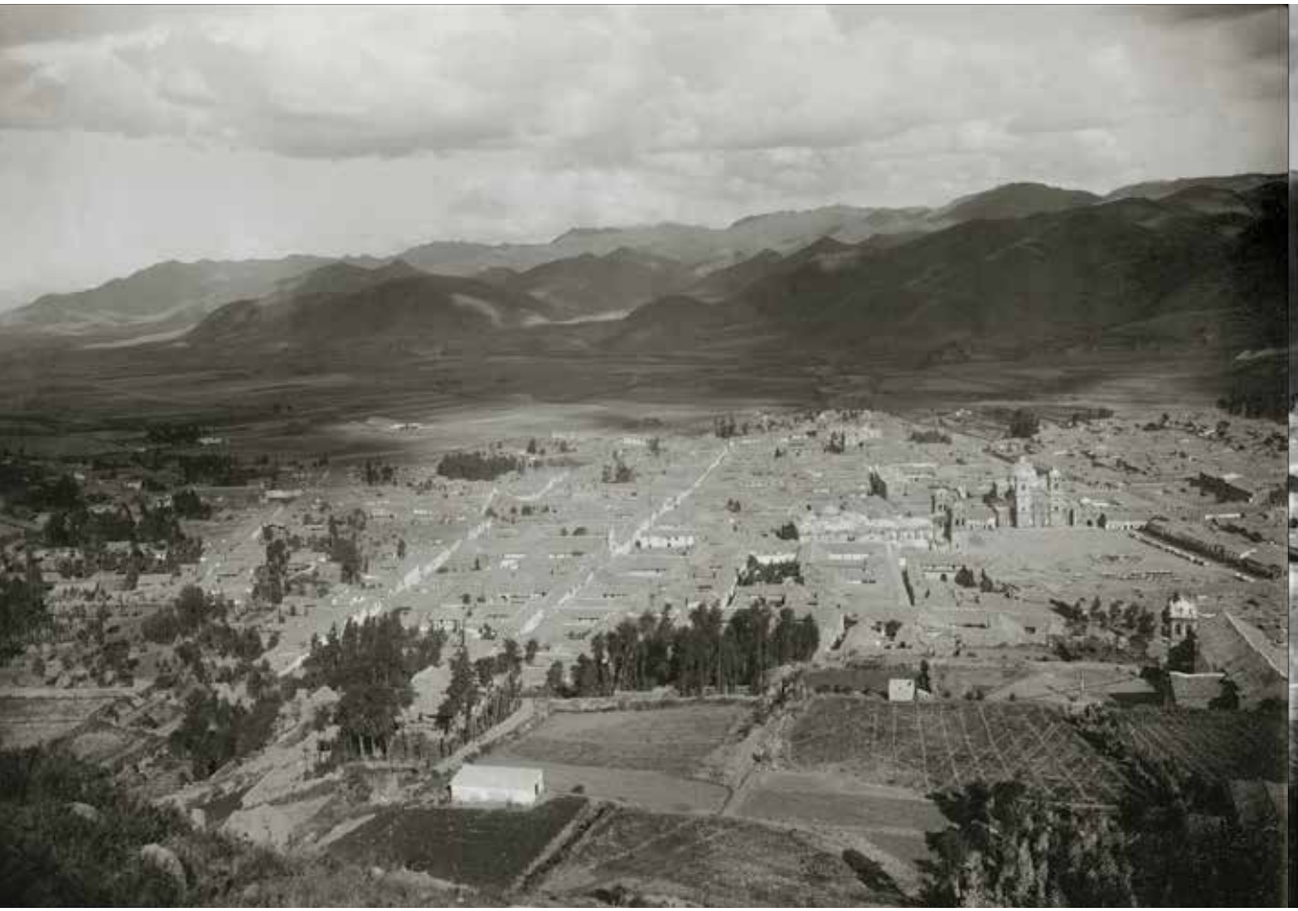
- Uhle, Max
1906."Bericht ueber die Ergebnisse meiner Reise nach Südamerika 1899-1901". En: *Internationaler Amerikanisten-Kongreß*, 14. Tagung, 18.-24.08.1904. Stuttgart.

- Uhle, Max
1908."Zur Deutung der Intihuatana". En: *Verhandlungen des XVI. Internationalen Amerikanisten-Kongresses*, 9.-14.09.1908, Wien, p. 371-388. Traducido al español y publicado en: Kaulicke, Peter (Ed.) (1998). *Max Uhle y el Perú antiguo.* Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Ed.

- Uhle, Max
1909. *Über die Frühkulturen in der Umgebung von Lima. Separat-Abdruck aus den Verhandlungen des XVI. Internationalen Amerikanistenkongress.* Wien. Hartleben.

- Uhle, Max
1928. "El templo del Sol de los Incas en Cuzco". En: *Proceedings of the 23. International Congress of Americanists,* Sept. 1928. Nueva York, p. 291-295.

- Wurster, Wolfgang W. (Ed.)
1999. *Max Uhle (1856-1944), Pläne archäologischer Stätten im Andengebiet*. Mainz. Verlag Philipp von Zabern.



Atribuido a Max Uhle. Panorama de Cusco. Copia de época (IAI, Legado Uhle N-0035 s84 Nr 617-595).

Atribuido a Max Uhle. Panorama de Cusco. Copia de época (IAI, Legado Uhle N-0035 s84 Nr 618-596).

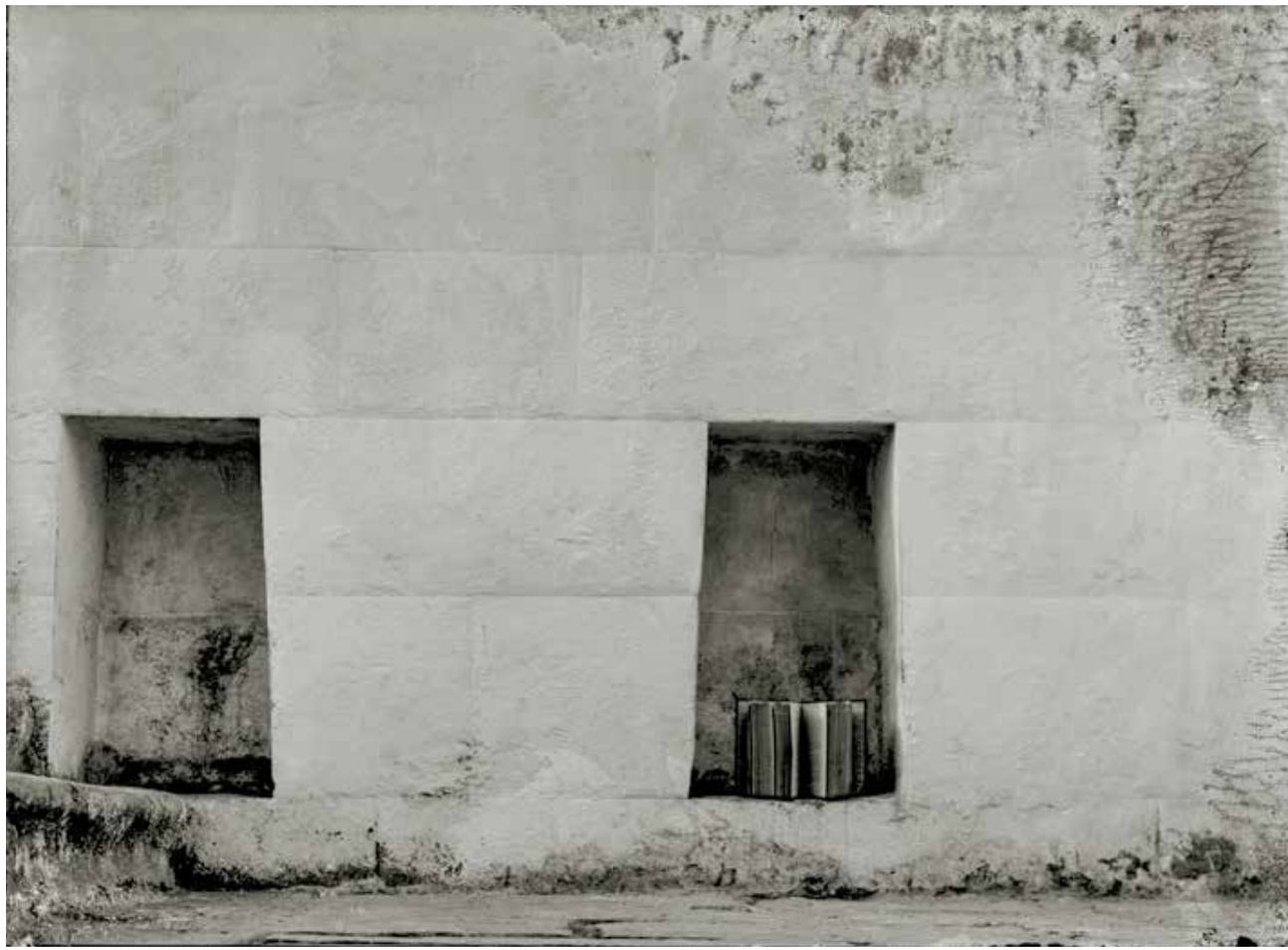
Max Uhle (1905): Cusco. Placa negativa digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s109, No 2).

Max Uhle (1905): Calle Santa Clara y Arco de Santa Clara. Placa negativa digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s131, No 16).

Max Uhle (1905): Iglesia de la Compañía de Jesús en Cusco. Placa negativa digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s131, No 40).

Max Uhle (1905): Iglesia de la Compañía de Jesús en Cusco. Placa negativa digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s131, No 39).

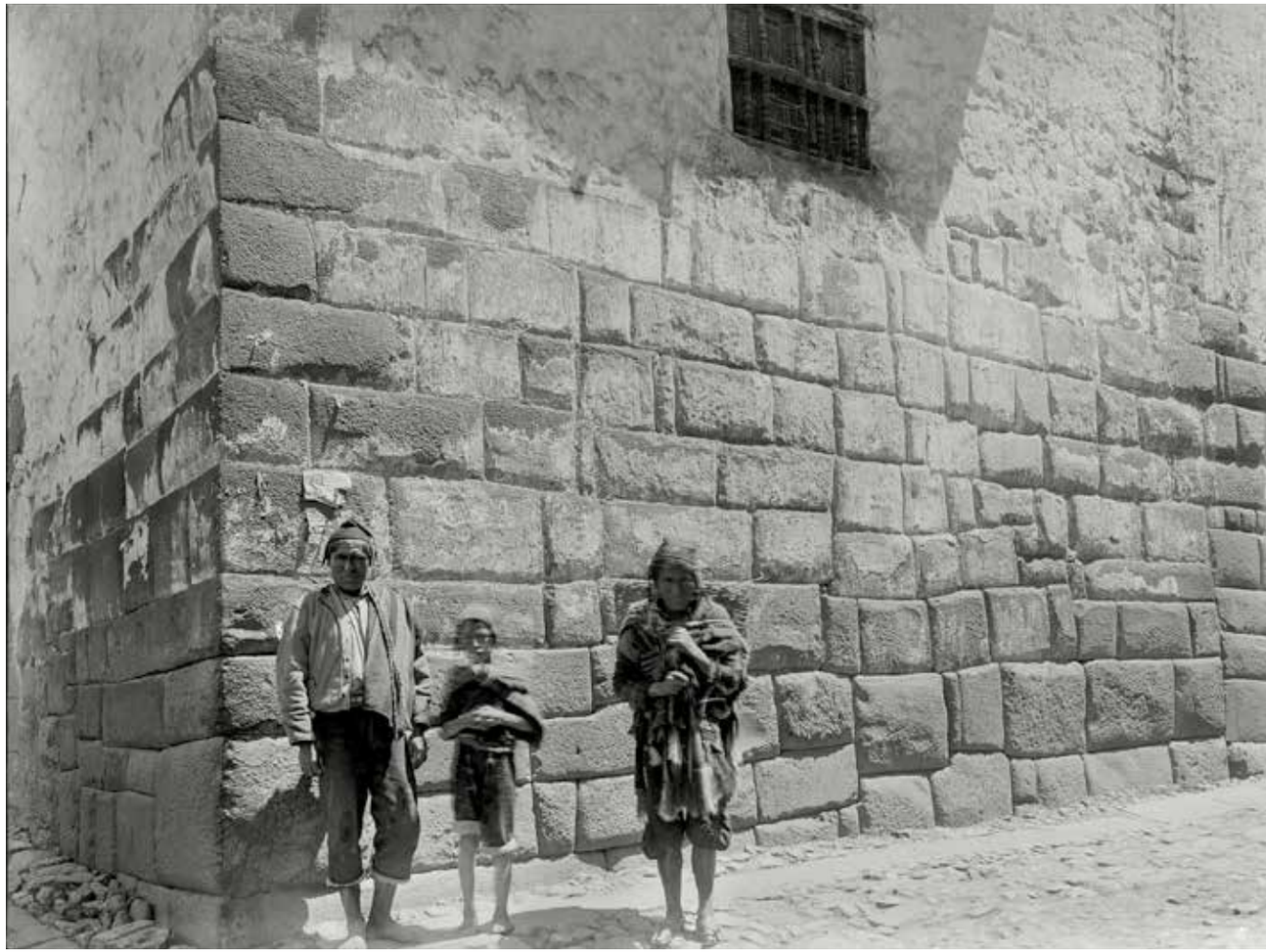
Max Uhle (1905): Plaza del Regocijo, Cusco. Placa negativa digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s131, No 50).



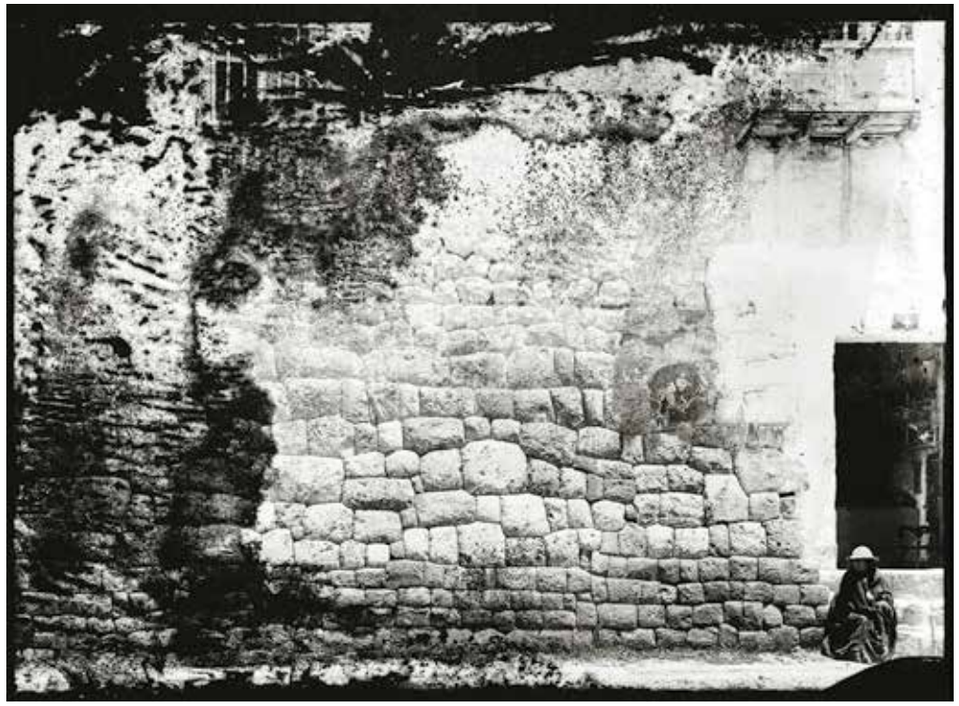
Max Uhle (1905): Nichos de Qoricancha, Templo del Sol de Cusco. Placa negativa digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s131, No 30).

Max Uhle (1905): Portal de una casa en Cusco. Placa negativa digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s131, No 15).

Max Uhle (1907): Piedra tallada en forma de escalinata, alrededores del Cusco. Placa negativa digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s132, No 20).

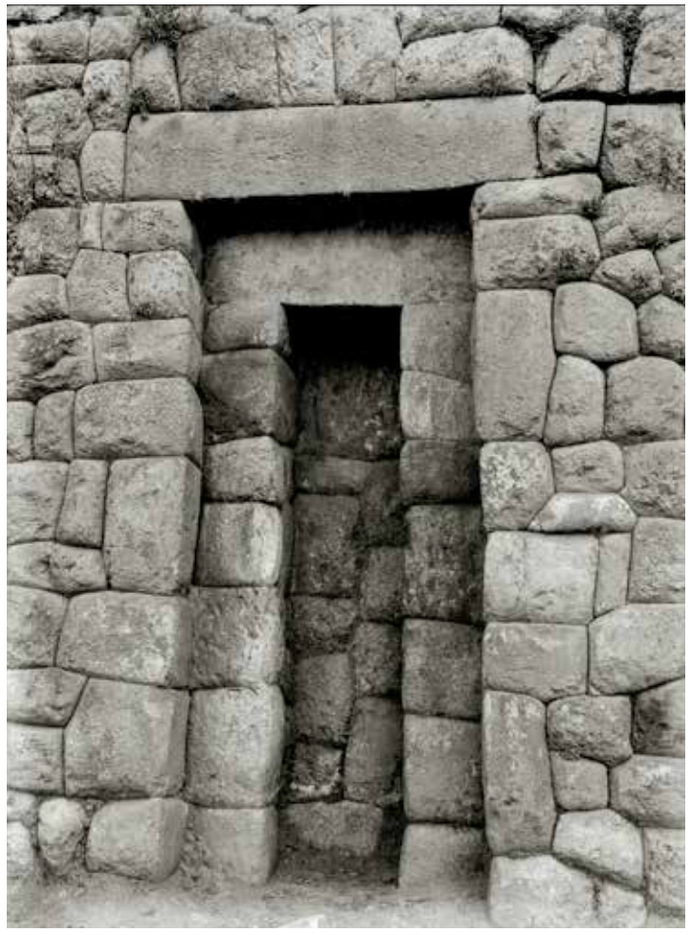


Max Uhle (1905/1907): Muro en Cusco. Placa negativa digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s109, No 7).



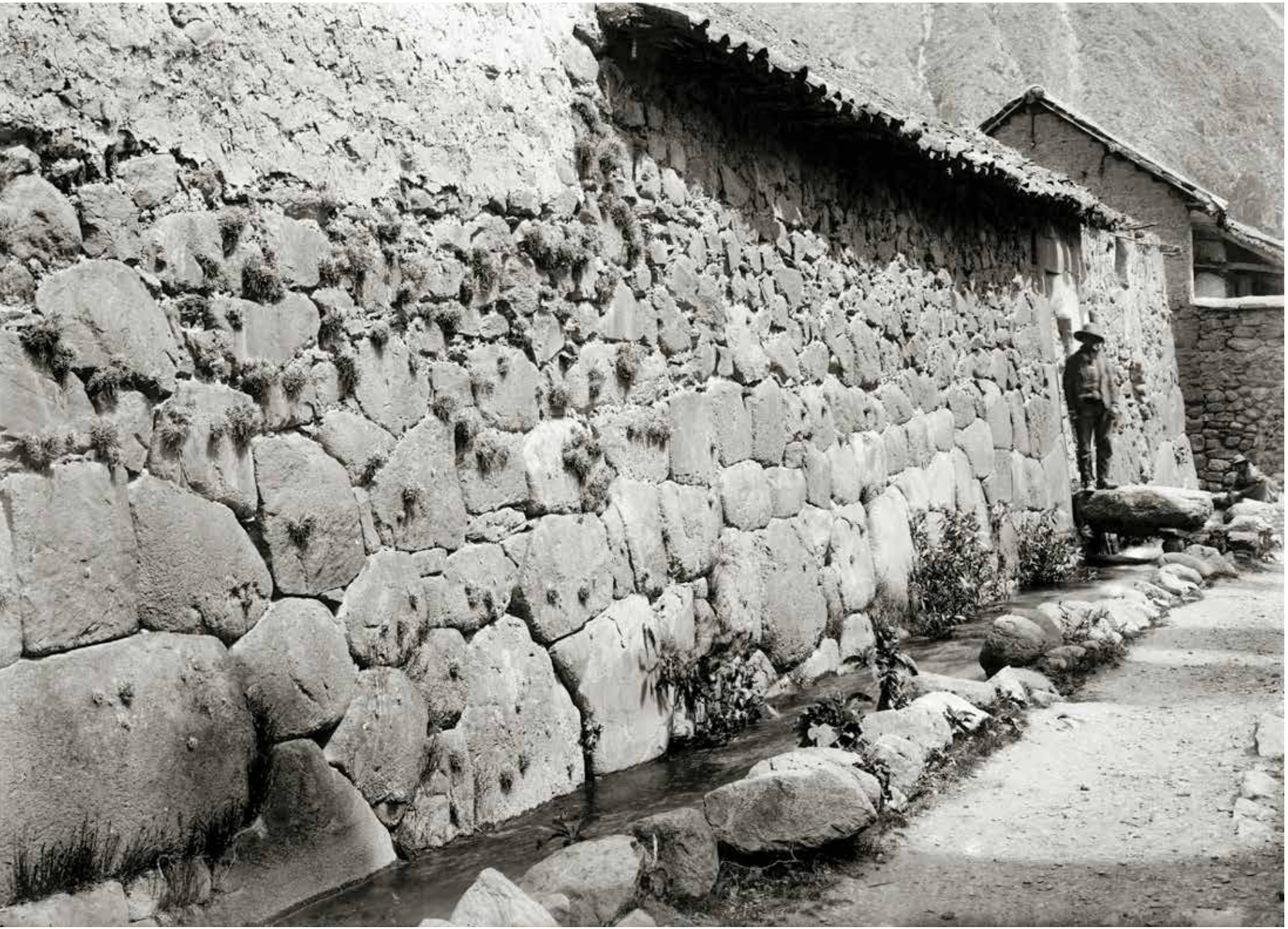
Max Uhle (1905): Casa en Cusco. Placa negativa digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s131, No 21).

Max Uhle (1905): Casa en Cusco. Copia de época (IAI, Legado Uhle N-0035 s84, B-Per ge/a: Cuzco 35).

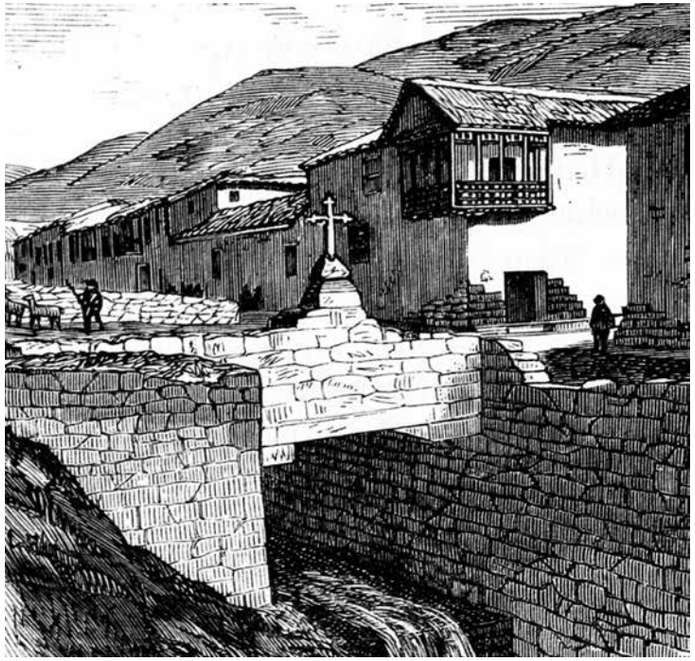


Max Uhle (1905): Nicho, Colcampata. Placa negativa digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s109, No 10).

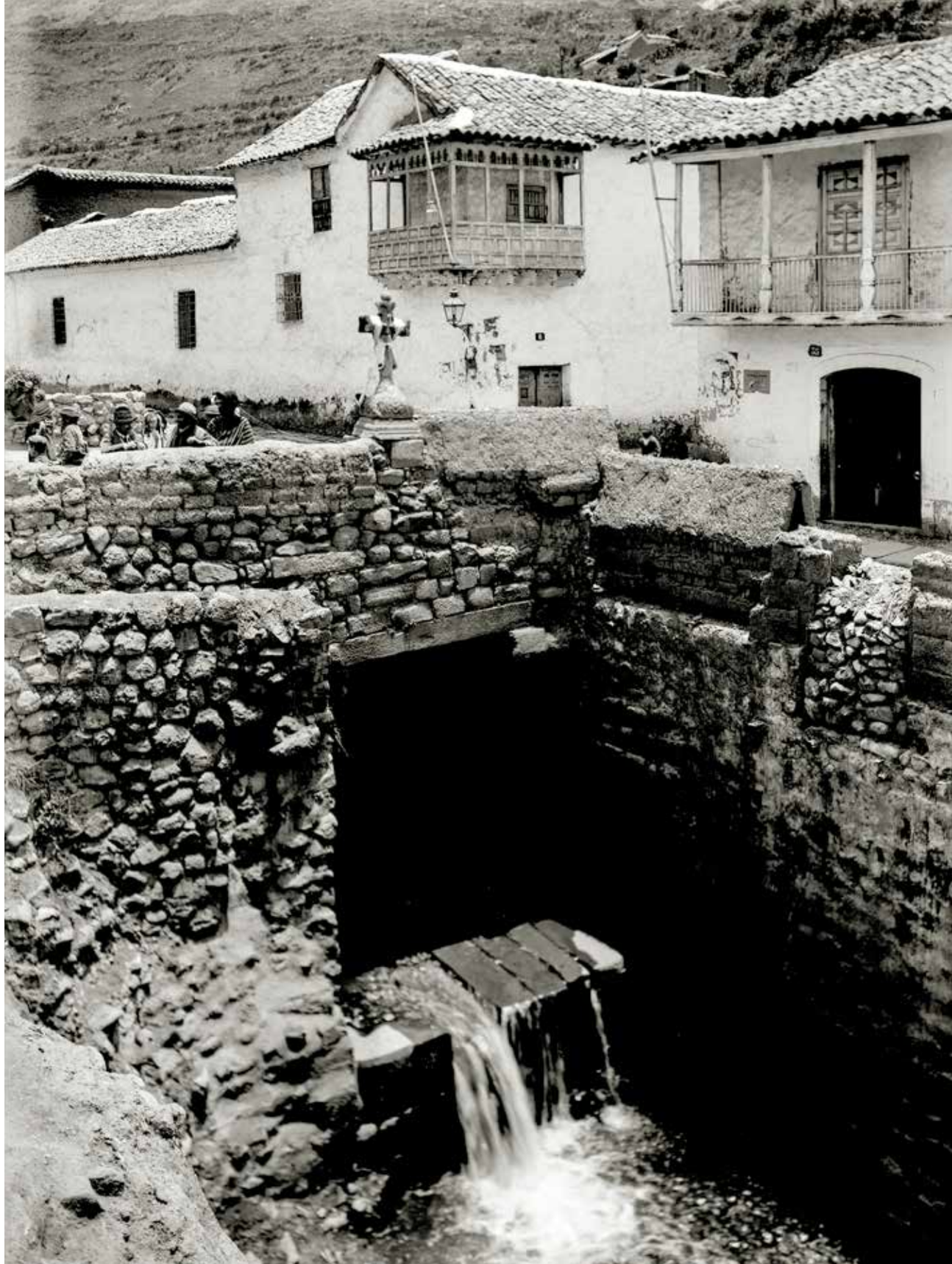
Max Uhle (1905): Callejón en Cusco. Placa negativa digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s131; No 13).



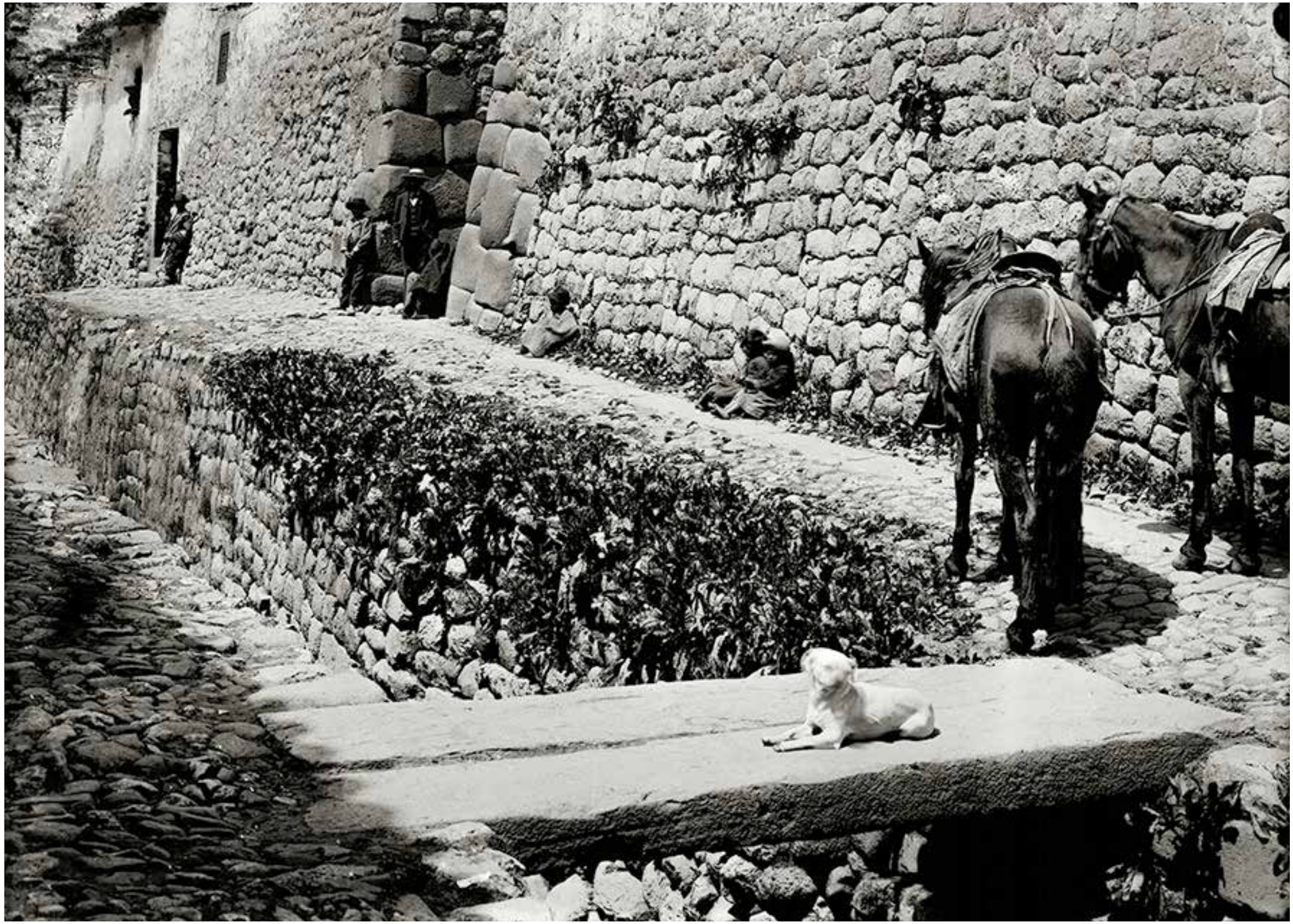
Max Uhle (1905): Cusco. Placa negativa digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s131, No 47).



Grabado de Ephraim George Squier publicado en: *Peru. Incidents of travel and exploration in the land of the Incas,* London 1877, p. 432.



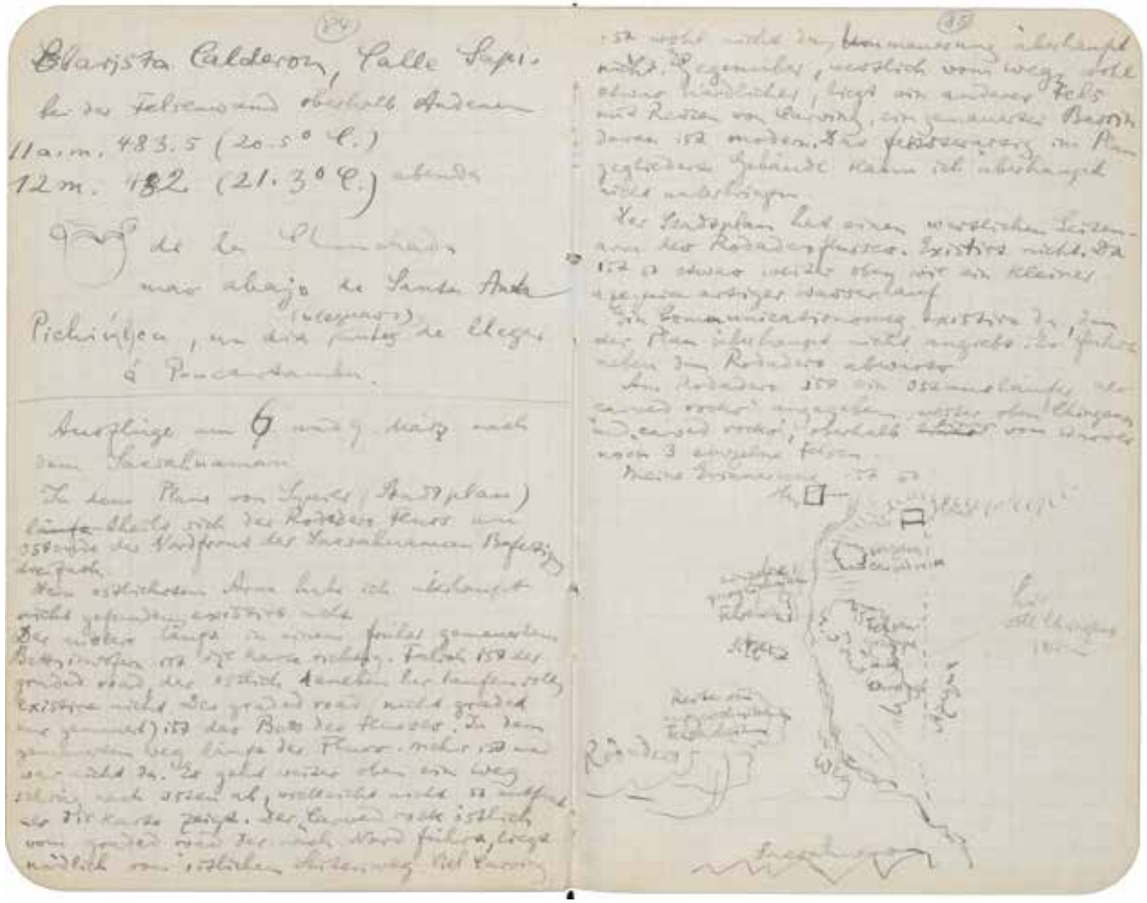
Max Uhle (1905): Puente a la altura de la iglesia de Santa Teresa en Cusco.
Placa fotográfica digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s109, No 12).



Max Uhle (1905): Cusco. Placa negativa digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s131, No 11).

Max Uhle (1905): Iglesia San Cristóbal en Cusco. Placa negativa digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s109; No 8).

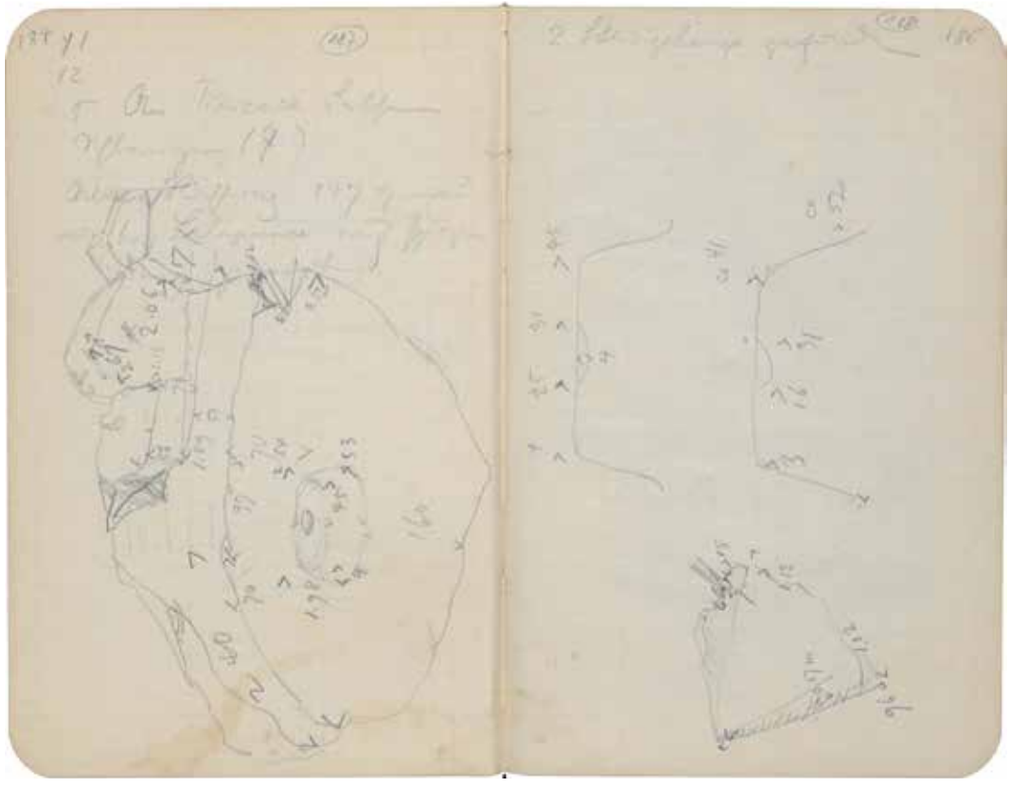
Max Uhle (1905): Patio de la Iglesia San Cristóbal en Cusco. Placa negativa digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s109, No 9).



Boceto topográfico del área de Rodadero cerca de Cusco y discusión de los detalles del plano de Cusco de E.G. Squier. Libreta de viaje de Max Uhle No. 67 (Perú, noviembre 1904 - marzo 1905), p. 84-85 (IAI, Legado Uhle N0035 w 302).

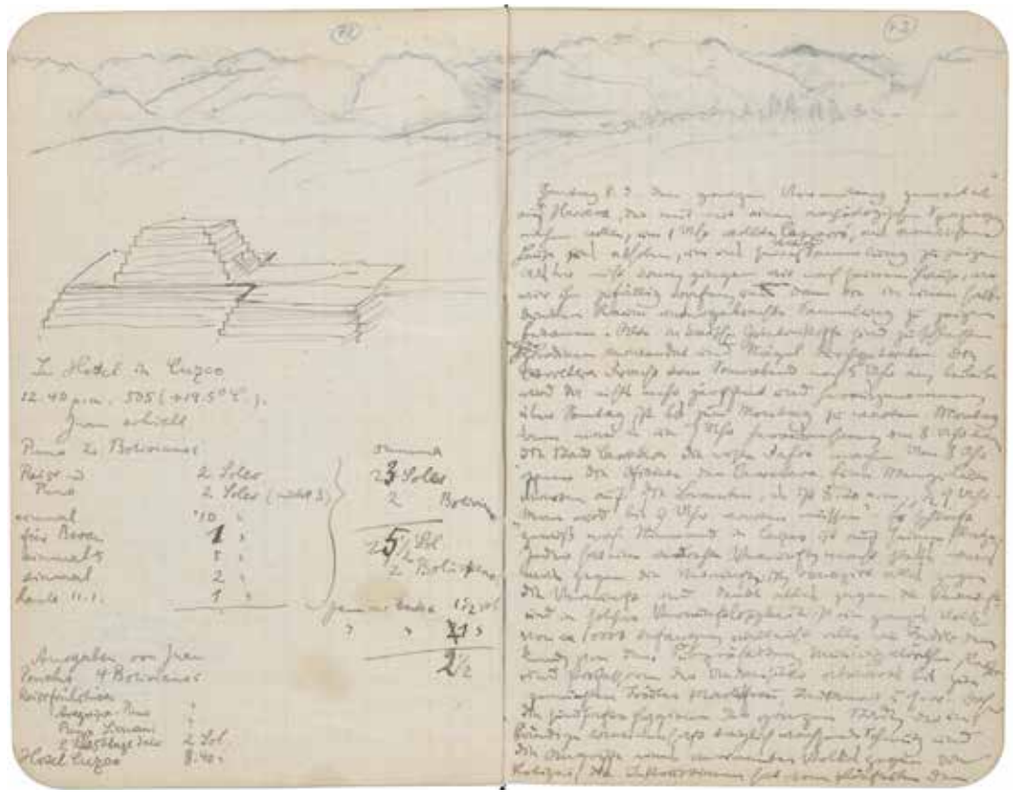
Cusco. Plano general con asignación de recintos urbanos a gobernantes incaicos y con clasificación de tipos de mampostería; dibujado por Max Uhle y publicado en Wurster (1999): p. 177.

Max Uhle (1907): Intihuatana de Titicaca cerca de la Recoleta de Cusco. Placa negativa digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s132, No 1).

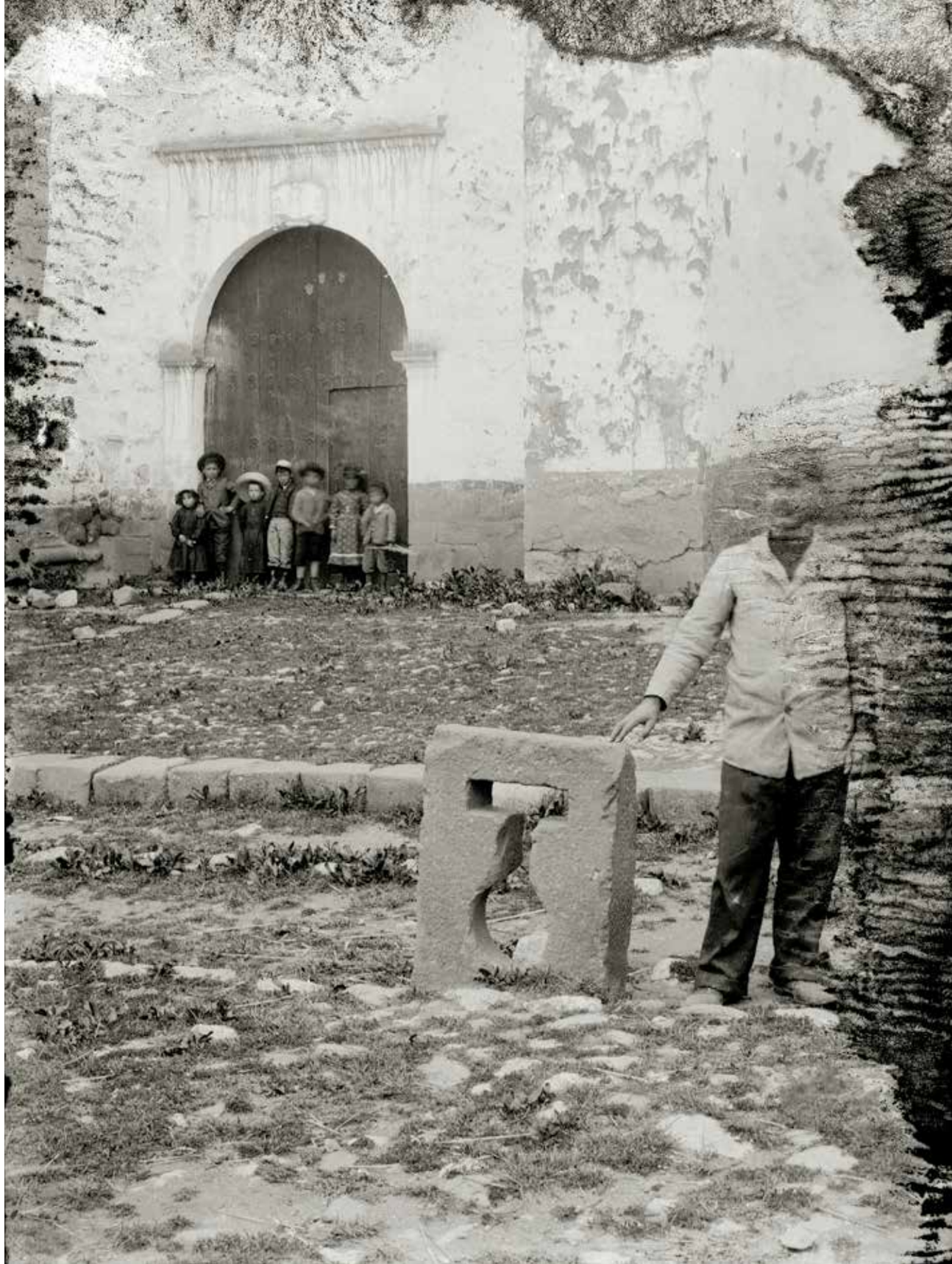


Dibujo de una roca tallada en forma cúbica conocida como “Intihuatana de Titicaca” con mediciones para determinar el viaje de la sombra. Libreta de viaje de Max Uhle No. 78 (Perú, enero - abril 1907), p. 187-188. (IAI, Legado Uhle N0035 w 310).

Max Uhle (1907): Canal en forma de serpentina en el K'enko, visto de arriba. Placa fotográfica digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s132, No 14).



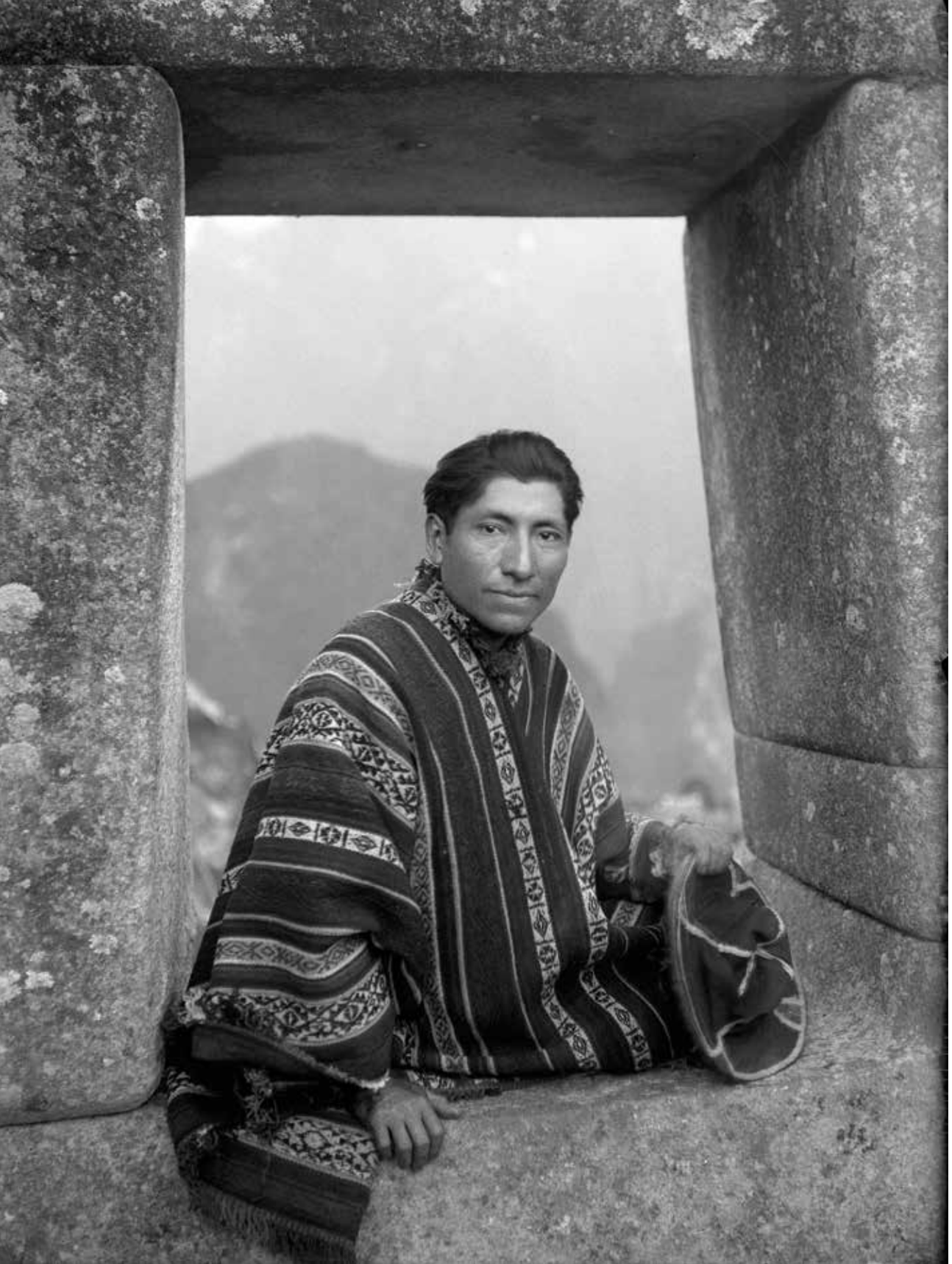
Dibujo del paisaje cusqueño y diversas anotaciones. Libreta de viaje de Max Uhle No. 67 (Perú, noviembre 1904 - marzo 1905), p. 72-73. (IAI, Legado Uhle N0035 w 302).



Max Uhle (1905/1907): Iglesia San Cristóbal en Cusco. Placa negativa digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s131, No 4).

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

Jorge Villacorta Chávez
Andrés Garay Albújar



Autorretrato de Martín Chambi en Machu Picchu, h. 1928. Copia moderna a partir de placa negativa de vidrio. Col. Archivo Fotográfico Martín Chambi, Cusco.

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 1920[1], salvo alguna referencia sobre Figueroa Aznar con respecto a su actividad inicial en asociación con José Gabriel González[2], 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 *Variedades* 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 conservan[3].

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 Cusco. 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 trasmisión de conocimientos queda ejemplificada de manera específica con el conjunto de imágenes adquirido por el americanista Lehmann.

En sus inicios en Cusco, 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 Cusco 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 Cusco" (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 Cusco 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 Cusco 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 Cusco, 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 Cusco, 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 Cusco y Ollantaytambo en la primera década del siglo XX, con los que se empezó a dotar de valor científico a las ruinas (*El Comercio*, Cusco, 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, Cusco, 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 Sacsayuaman, 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 cusqueñista 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 Llehmann 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.

Mas 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 trasmitía 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 Lehhman, 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-Szyszlo*. 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).

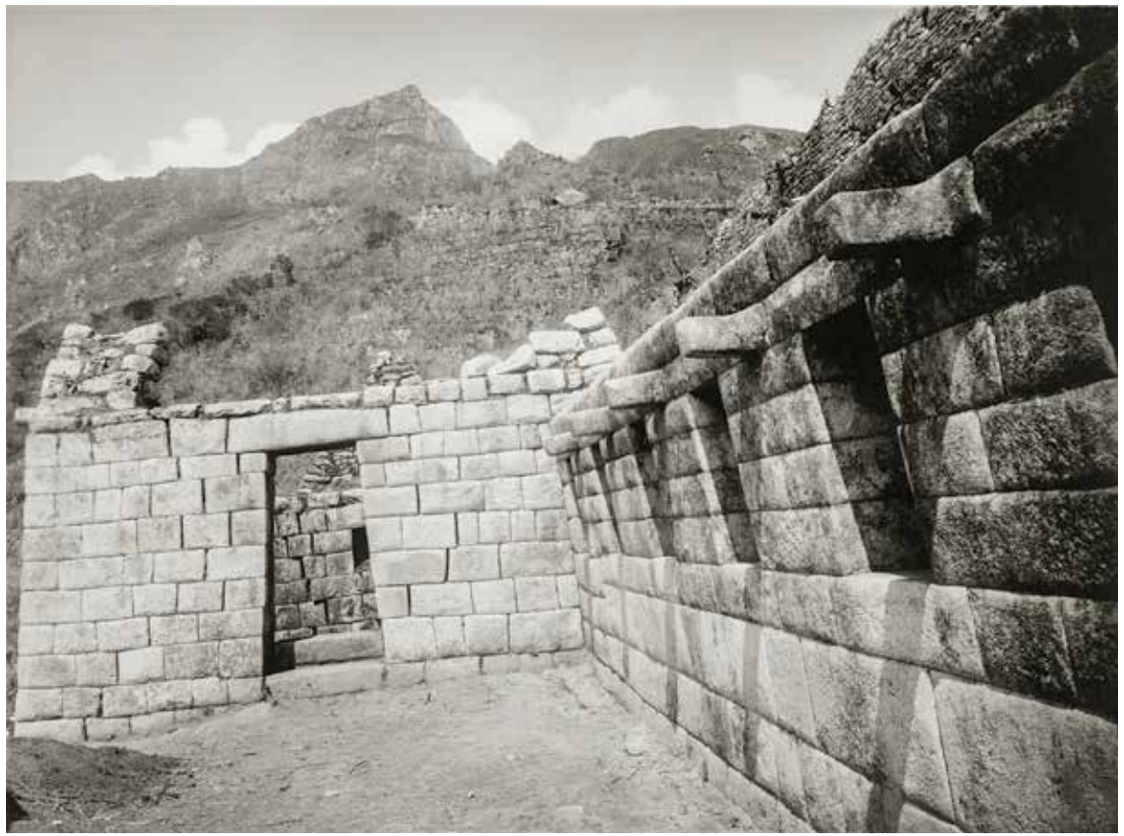
Martín Chambi. Machu Picchu. La gruta debajo del torreón. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,8).

Martín Chambi. Machu Picchu. Aspecto del barrio central. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,12).

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. Casa de dos pisos. Portada. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,15).



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. El torreón. (IAI, Fototeca. N-0090 *s*1, 13).

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

Martín Chambi. Machu Picchu. La galería y Pijcha [sic]. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,26).

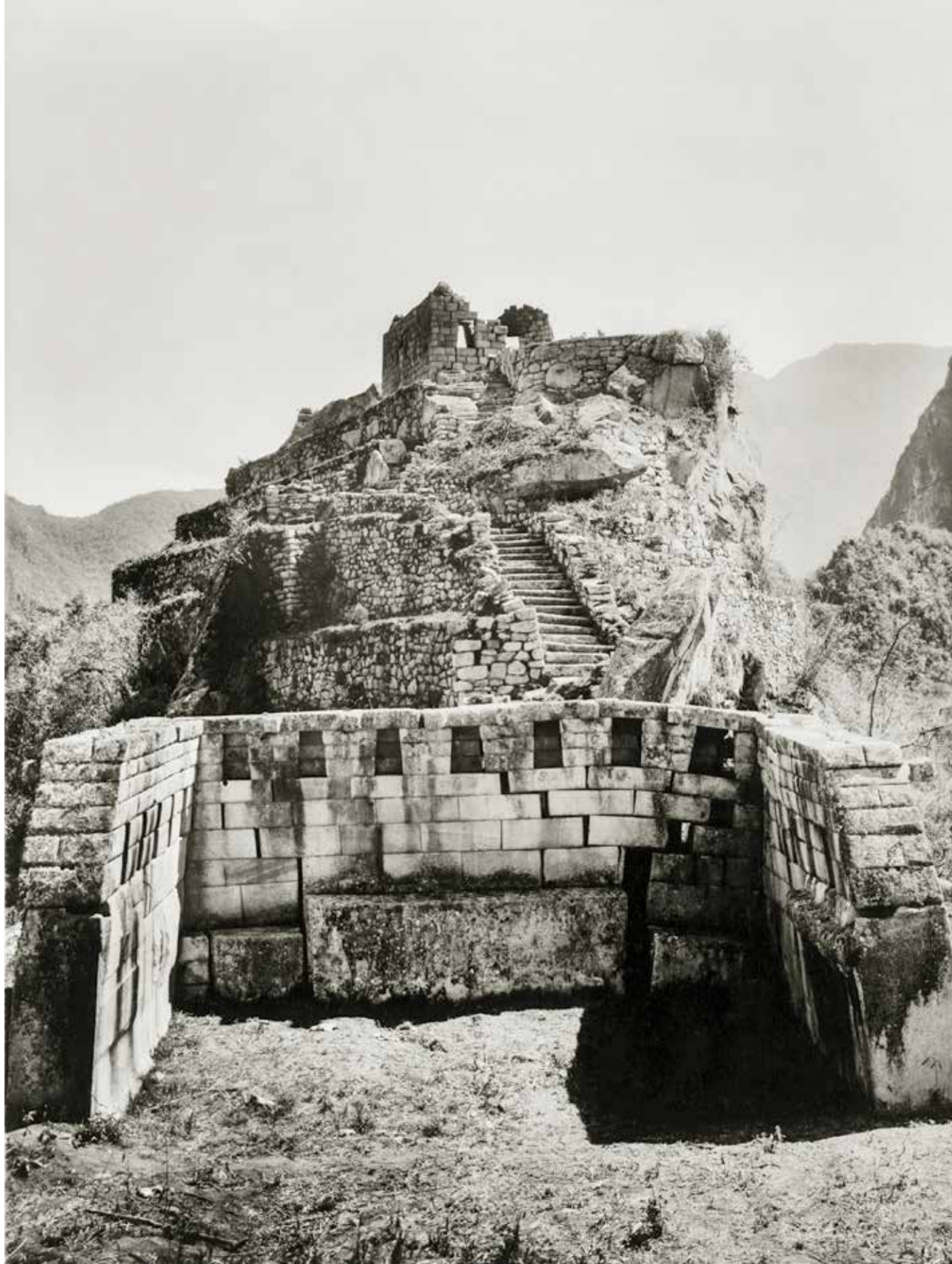
Martín Chambi. Machu Picchu. El palacio. (IAI, Fototeca. N-0090 s1,22).

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).

Una memoria de América Latina en imágenes: la Fototeca del Instituto Ibero-Americano (IAI)

Gregor Wolff (IAI Berlín)

La Fototeca del Instituto Ibero-Americano (IAI)[1] alberga más de 100.000 soportes de imagen, entre los que se cuentan 60.000 fotografías, 36.300 diapositivas, 8.300 placas de vidrio, 1.100 negativos y 2.430 tarjetas postales de América Latina, España, Portugal y el Caribe. Sus focos en la región son Argentina, Brasil, México y Perú, y la colección en su conjunto abarca un período que va de 1860 a 2010. En su mayoría las imágenes datan de los años tempranos de la fotografía y están estrechamente vinculadas a distintos legados científicos[2]. La amplitud de los fondos hace posible reconstruir la evolución de la fotografía desde mediados del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX. Ellos incluyen tempranas fotografías de estudio, fotografías de expediciones y viajes, sets de filmación de tempranas producciones cinematográficas, así como fotografías de prensa.

A través de viajeros, coleccionistas e investigadores, ingresaron a la colección numerosas fotografías y tarjetas postales confeccionadas por fotógrafos comerciales[3], conformando un material de estudio importante para la investigación de los siglos XIX y XX. Los viajeros no se limitaban a adquirir unos pocos motivos, más bien tendían a comprar series completas de las vistas representativas en cada uno de los distintos países (paisajes, edificios y construcciones, vistas urbanas, retratos de personas importantes, tomas de indígenas). En muchos casos se trata de colecciones fotográficas que en sus países de origen ya no existen y cuya preservación y accesibilidad constituyen una responsabilidad y una tarea de particular importancia para el IAI.

Los científicos adquirían e intercambiaban fotografías entre sí, a fin de contar cada uno con un conjunto lo más amplio posible de materiales de cotejo visual y un archivo de imágenes del que disponer en los temas de investigación de su interés. Así es que en los legados de Eduard Seler (1849 - 1922), Max Uhle (1856 - 1944), Hans Steffen[4] (1865 - 1936), Walter Lehmann (1878 - 1939) y Robert Lehmann-Nitsche (1872 - 1938), por ejemplo, se hallan también fotografías y tarjetas postales de regiones en las cuales ellos nunca estuvieron, y fotografías tomadas por investigadores con quienes ellos intercambiaron imágenes, o cuyos legados ellos integraron a sus propias colecciones, como el de Hans Heinrich Brünning (1848 - 1928), Arthur Posnansky (1873 - 1946) o Paul Ehrenreich (1855 - 1914). Es frecuente en esos casos que el nombre del fotógrafo se haya perdido y solo se pueda inferir cotejando los materiales. En este sentido, mencionemos como ejemplos los álbumes fotográficos

Max T. Vargas. Claustros de La Merced (IAI, Fototeca. N-0064 s1,44).

que Uhle confeccionó con el título “Reisen in Peru” (“Viajes en Perú”), que incluyen fotografías tomadas por Brünning, o “Typen- und Ländersammlungen”, las colecciones de “Tipos y países” de Walter Lehmann, que contienen fotografías tomadas por Chambi, Ehrenreich y Vargas.

Los fotógrafos de expediciones científicas (por ejemplo Paul Ehrenreich, Teobert Maler, Cäcilie Seler-Sachs y Max Uhle) resultan particularmente interesantes para la investigación por la posibilidad de su contextualización en la Colección de Legados Científicos del IAI. Emprendieron viajes extensos, de meses de duración, muchas veces bajo condiciones extremas, a lo largo de cientos y hasta miles de kilómetros. En los tiempos iniciales de la fotografía, los científicos viajeros que hacían sus propias fotografías o iban acompañados de fotógrafos debían transportar consigo equipamiento técnico fotográfico pesado, como placas de vidrio, laboratorios fotográficos móviles, productos químicos, tiendas utilizables como cuarto oscuro y mucho más, para lo cual dependían de la ayuda de varios asistentes. Los fondos revelan de qué manera hacia fines del siglo XIX la fotografía, en tanto medio de registro visual, se abrió camino entre las ciencias. La nueva tecnología, de imágenes exactas y detalladas, fue muy apreciada sobre todo entre arqueólogos, geógrafos y antropólogos, hasta el punto de emprender sus propias colecciones de fotografías adquiridas en los estudios fotográficos de las localidades que visitaban.

Entre los temas recurrentes en la colección deben mencionarse la fauna y la flora de América Latina, así como los recursos naturales. Otro complejo temático importante lo constituyen la modernización, la tecnificación y la infraestructura. También son muy importantes las tomas de personas, ya sean inmigrantes europeos o pobladores urbanos o rurales en sus quehaceres.

Un tema fotográfico particularmente solicitado por coleccionistas e investigadores era el de indígenas, ya sea retratados individualmente o en grupo, en tomas en su mayoría minuciosamente escenificadas. Tanto en fotografías de estudio como de exteriores, los indígenas eran equipados con ropas y objetos y colocados ante fondos escénicos aparentemente neutrales. La vestimenta, los adornos corporales y las joyas de su atavío eran seleccionadas por los fotógrafos, en su mayoría inmigrantes de origen europeo. Se pretendía obtener así una imagen de los indígenas que pareciese lo más auténtica posible. Por lo tanto, los fotógrafos decidían qué cosa debía considerarse representativa de esa cultura, y crearon “ámbitos de realidad” aparentemente representativos.

Los indígenas constituyeron uno de los motivos preferidos de los fotógrafos comerciales, quienes con esas fotografías confeccionaban también tarjetas postales que vendían luego con buena acogida entre viajeros e investigadores. Los científicos incluso se recomendaban unos a otros determinados estudios fotográficos para completar sus “colecciones de tipos”. Lo prioritario para los estudiosos eran los rasgos y los contextos físico-antropológicos.

Otras cuestiones interesantes que pueden investigarse en la compleja Fototeca del IAI son las intervenciones como retoque, manipulación, edición y selección de las fotografías para publicaciones científicas o para su uso comercial en forma de tarjetas postales. Los negativos de vidrio pueden ser denominados “la imagen original” de las impresiones, ejemplares únicos a partir de los cuales es posible confeccionar una indeterminada cantidad de copias. Del conjunto de originales no editados y con todas las informaciones disponibles de la fotografía, solamente una selección hecha por el científico o el editor de libros llegaría a circular en trabajos científicos, catálogos y exposiciones de época, haciendo que las imágenes no seleccionadas cobren interés en la posteridad. Al mismo tiempo, a través de intervenciones de adaptación y edición, se siguió modificando la gran y compleja densidad de informaciones visuales. Pero la alteración de contenidos a través del retoque y el recorte en la fotografía solo se advierte si se coteja la copia en papel de época con su negativo original, que cobra así una importancia fundamental en tanto imagen de referencia.

En resumen, puede decirse que los documentos reunidos en la Fototeca del IAI constituyen una valiosísima fuente para proyectos de investigación en la amplia gama de las ciencias sociales, del arte y de la comunicación visual. Su gran ventaja es justamente el estar incorporados al magno contexto de los Legados y de la singular Biblioteca del IAI. Ambos fondos ofrecen a la investigación la posibilidad de incluir materiales como diarios de viaje, manuscritos, listas de fotos y correspondencia, documentos que permiten clasificar e interpretar las fotografías, así como comparar las tomas con las fotografías publicadas, además de considerar una bibliografía por demás amplia. Se trata de un valor agregado insoslayable para cualquier proyecto de investigación, ya que posibilita resultados prácticamente inalcanzables si se analizaran las fotografías en forma aislada.

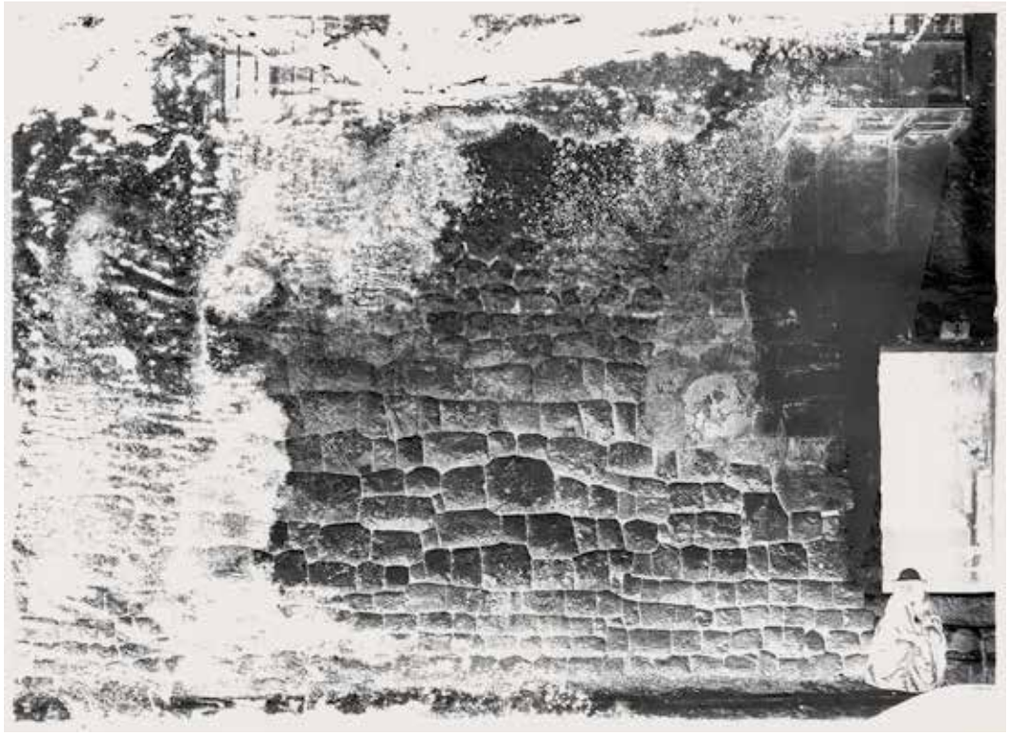
El proyecto de rescate de la memoria de imágenes de América Latina

Gracias a un proyecto financiado por el Ministro de Estado para la Cultura y los Medios, en 2013 se terminó de clasificar, catalogar y en gran parte digitalizar las 8.300 placas de vidrio de fotografías, así como los 1.100 negativos de película del IAI[5]. Las principales dificultades para preservar las frágiles imágenes originales en placas son la rotura de los vidrios, la separación de la emulsión que contiene la

imagen de su fondo o soporte y la agresión de hongos. Las placas de vidrio son piezas únicas que una vez que están digitalizadas, permiten obtener copias y facilitan su acceso y conocimiento. Otro gran obstáculo para la conservación a largo plazo de negativos de vidrio y de diapositivas son los compuestos químicos inestables, capaces de desteñir o ennegrecer las fotografías. Las películas fotográficas en hojas de material sintético también sufren un rápido deterioro. En última instancia, la deformación del material plástico, la aparición de fisuras o el desgarro y rayaduras de los negativos, algunos de casi cien años de antigüedad, así como las difícilmente calculables transformaciones generadas por los compuestos químicos, significan la pérdida parcial o total de la información de las imágenes fotográficas. Si bien la conservación en archivos adecuados puede prolongar la vida útil de los negativos de vidrio en el largo plazo, la pérdida definitiva de las imágenes es inevitable.

La digitalización de negativos de vidrio, de negativos de película fotográfica en hojas y de diapositivas significa la transferencia de información de un objeto físico a uno digital, por tanto inasible y virtual. En el caso de los negativos, el proceso de digitalización implicó un paso adicional de transferencia. La inversión lateral propia de los negativos fue cancelada al almacenarse digitalmente la información en posición positiva de lectura. Este proceso de transformación procura obtener la mayor legibilidad de las imágenes digitales y también hace que las reproducciones digitales constituyan un nuevo medio visual y objeto virtual. Las reproducciones digitales guardan en sí toda la información visual y ofrecen una mayor densidad informativa que las impresiones históricas en papel, por cuanto en ellas son visibles también las huellas dejadas por el uso y el almacenamiento. Al mismo tiempo, por la posibilidad de ampliarlos y adecuarlos, estos documentos de alta resolución ofrecen la ventaja de que exhiben, en forma clara y exhaustiva, contenidos y detalles antes prácticamente invisibles.

El proyecto fue una contribución esencial y necesaria a la preservación de la "memoria de imágenes de América Latina" para contrarrestar una progresiva "demencia visual" que amenaza con la pérdida irreversible de la información que tienen las imágenes de las placas de vidrio. Las imágenes digitales están disponibles en línea para proyectos de investigación, independientemente de su lugar geográfico, en la página de las Colecciones digitales del IAI: http://digital.iai.spk-Berlín.de/viewer/



Max Uhle (1905): Casa en Cusco. Placa negativa digitalizada (IAI, Legado Uhle N-0035 s131, No 21).

[1] El Ibero-Amerikanisches Institut (Instituto Ibero-Americano, IAI) es una institución extrauniversitaria de orientación multidisciplinaria dedicada a las humanidades, las ciencias de la cultura y las ciencias sociales. Reúne bajo un mismo techo, en forma por demás singular, un centro de información, un centro de investigación y un centro cultural. Desde su fundación en 1930, en tanto institución de "Area Studies", el IAI sigue fielmente una genuina orientación internacional, y desarrolla sus actividades desde una postura regional que abarca América Latina, el Caribe, España y Portugal. El IAI concibe las regiones no como unidades cerradas, sino también en sus múltiples entrelazamientos trans-regionales. Un rasgo específico del IAI lo constituye el hecho de albergar una de las mayores bibliotecas especializadas en América Latina y el Caribe a nivel mundial. Es, además, un lugar de producción y trasmisión de conocimiento, así como de traducción cultural, particularmente marcado por su función de puente entre las culturas. Desde 1962 el IAI forma parte de la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano (SPK).

[2] Una selección de ejemplos de esta colección se halla descrita en el volumen *Explorers and Entrepreneuers behind the Camera. The stories behind the picture and the photographs from the Image Archive of the Ibero-American Institute* (Wolff, Gregor Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 2015).

[3] Algunos ejemplos: Emilio Biel (Portugal), Hugo Brehme (México), Martín Chambi (Perú), Albert Richard Dietze (Brasil), Guilherme Gaensly (Brasil), Robert Gerstmann (Chile), Odber Heffer (Chile) Marc Ferrez (Brasil), Perry Kretz (Nicaragua), Guillermo Kahlo (Méxiko), Jean Laurent (España), Augusto Malta (Brasil), Gustavo Milet Ramirez (Chile), Enrique Valck (Chile), C. B. Waite (México), Max T. Vargas (Perú). Una lista completa puede leerse en la página de la Fototeca en la website del IAI: http://sondersammlungen.iai.spk-berlin.de/es/colecciones-especiales/fototeca.html

[4] Todo el legado de Hans Steffen en el IAI esta digitalizado y accesible online en las Colecciones Digitales del IAI: http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/nachlass-hans-steffen/

[5] Resultados parciales del proyecto se presentaron en 2014 en Berlín y en 2015 en Bonn en la exposición del IAI "Gläsernes Bildgedächtnis Lateinamerikas" ("Vidriosa memoria de imágenes de América Latina").

Agradecimientos

Isabel Albújar Voysest

Teo Allaín Chambi

Silvia Argüelles de Buss

Félix Argüelles

Diego Ballestero

Peter Birle

Annika Buchholz

Henry Buss

Martín Castro

Pedro Garay Sala

Lorenzo Garay

Pablo Garay

Camilo Gutiérrez

Ariane Herms

Gloria Huarcaya

Antonio Mabres

Christoph Müller

Violeta Paliza Flores

Andreas Piechaczek

Settimio Presutto

Jorge Ramírez G. del R.

Francisco Rizo Patrón

Gudrun Schumacher

Daniela Svagelj

Narvil Valencia

Juan Valle Benites

Beatriz Vegas

Jorge Villacorta Chávez

Gregor Wolff

Colaboradores

Annika Buchholz

Máster en Antropología Social y Cultural de América Latina, Economía e Historia del Arte, con tesis de grado sobre Max T. Vargas. Ha publicado recientemente el artículo "Photography without borders: Max T. Vargas´ impact as a studio photographer, artist and entrepreneur in southern Peru", en *Explorers and Entrepreneurs behind the Camera. The stories behind the pictures and photographs from the image archive of the Ibero-American Institute* (2015). Trabaja en el Centro de Estudios Avanzados para el Desarrollo Rural, Universidad Humboldt de Berlín.

Andrés Garay Albújar

Doctor en Comunicación por la Universidad de Navarra con tesis sobre Martín Chambi. Ha publicado artículos y libros, entre los que destaca *Un arte arequipeño: maestros del retrato fotográfico* (2012), realizado en coautoría con Jorge Villacorta Chávez; y la edición de *Fotografía Max T. Vargas. Arequipa y La Paz* (2015). Es profesor e investigador en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Piura, institución donde ejerce el cargo de Director de Investigación.

Jorge Villacorta Chávez

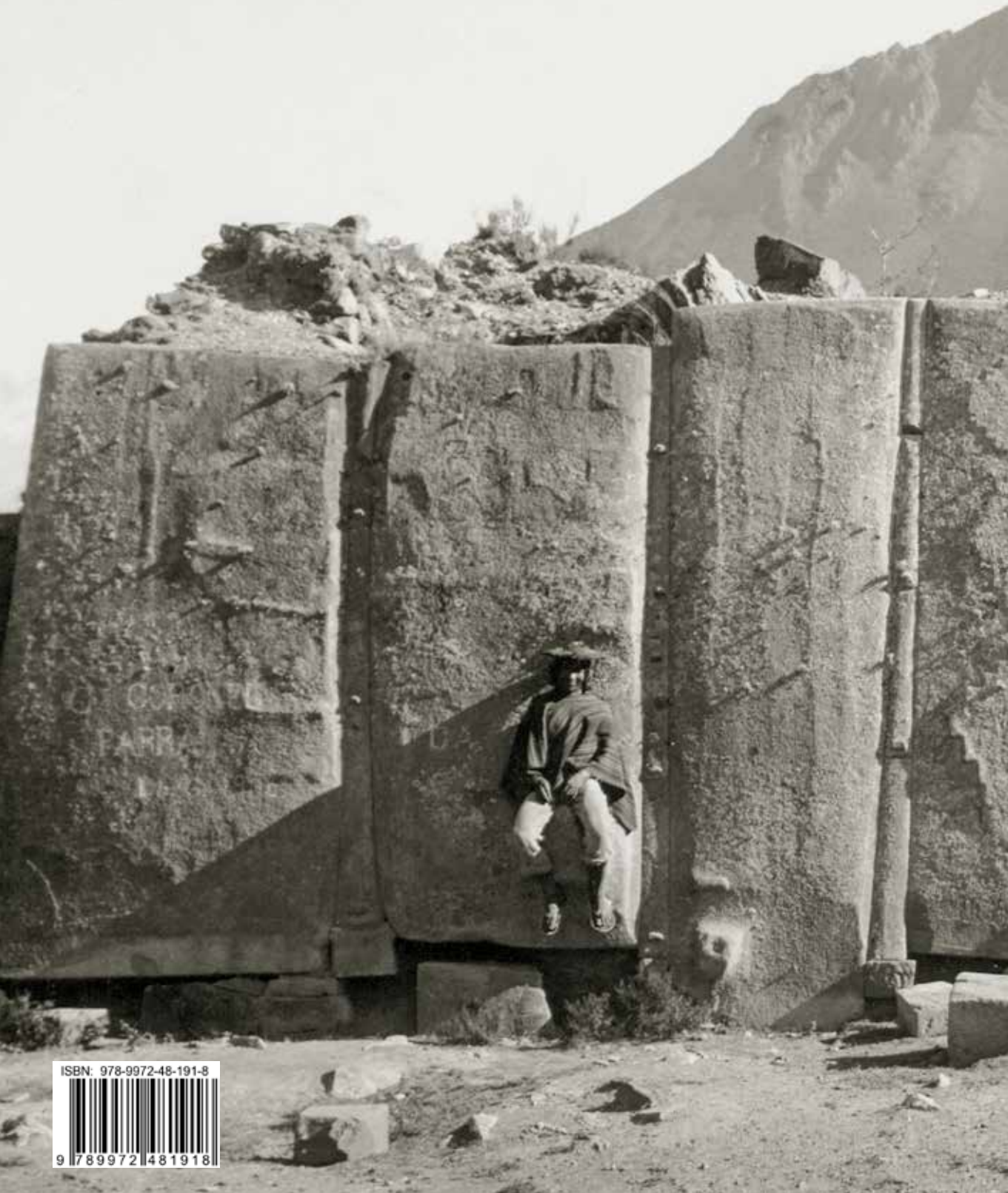
Crítico de arte y curador, reconocido como Personalidad de la Cultura por el Ministerio de Cultura del Perú en 2013. Director del Máster Latinoamericano de Fotografía Contemporánea (MALDEFOCO) del Centro de la Imagen, Lima. Co-autor, con Andrés Garay Albújar, de los libros *Max T. Vargas y Emilio Díaz - Dos figuras fundacionales de la Fotografía Peruana* (2007) y *Fotografía de los Andes 1890-1940* (Fondazione Fotografia Modena, Italia, 2014). Curador principal de la II Bienal de Fotografía de Lima (2014). Miembro de Alta de la Asociación Civil Alta Tecnología Andina (ATA).

Gregor Wolff

Director de las Colecciones Especiales del Instituto Iberoamericano de Berlín. Ha coordinado la indexación y digitalización de colecciones fotográficas de esta institución. Su trabajo curatorial más reciente es la exposición de imágenes mejicanas de Teobert Maler, la cual se ha presentado este año en Berlín, Bonn y Hamburgo. Entre otras publicaciones, ha editado el libro *Explorers and Entrepreneurs behind the Camera. The stories behind the picture and photographs from the image archive of the Ibero-American Institute* (2015).

Ibero-Amerikanisches Institut
Preußischer Kulturbesitz

Universidad de Piura



ISBN: 978-9972-48-191-8