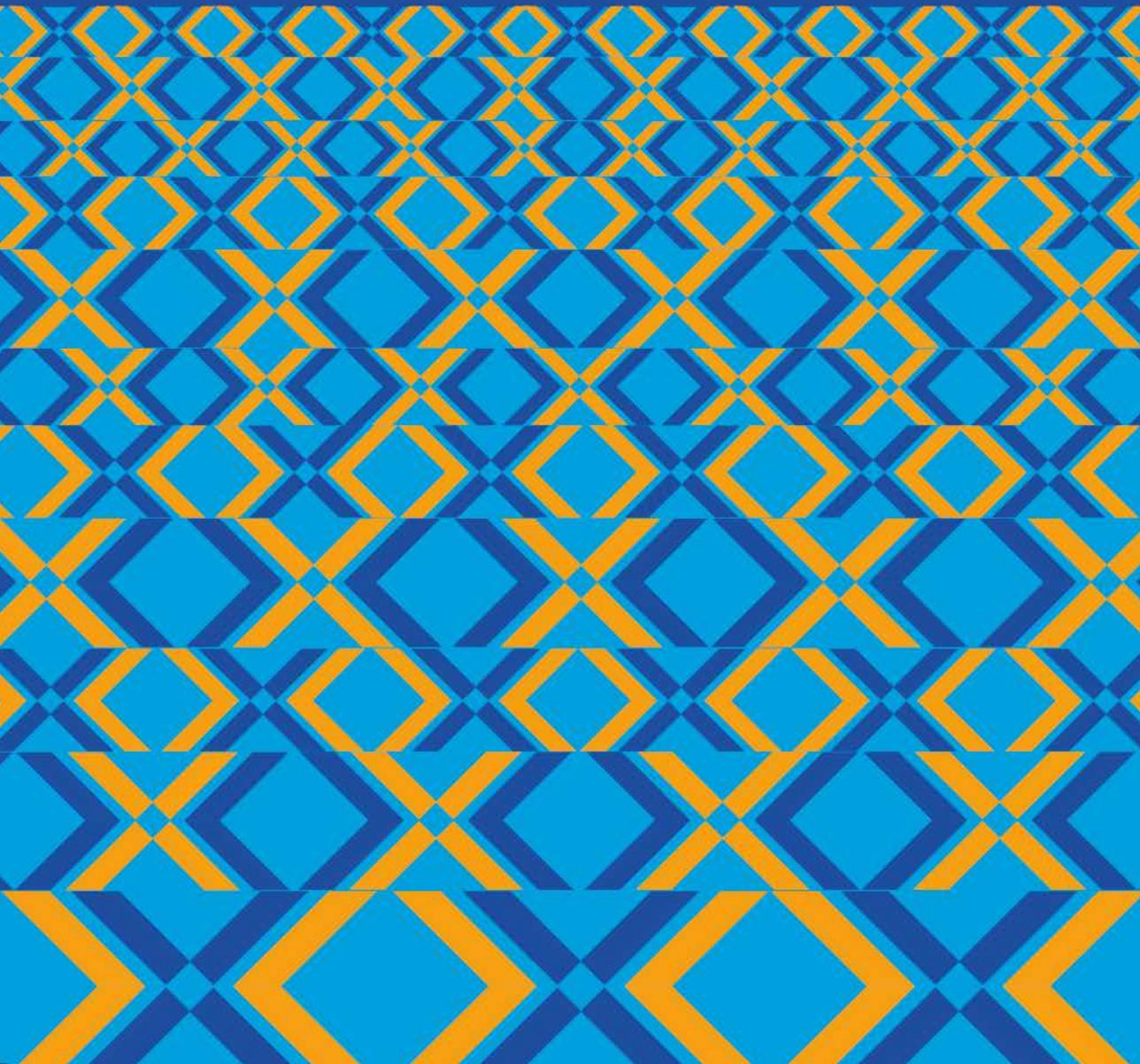


> Representación del indígena en imágenes y palabras en el Perú del siglo XX: fotografías de Martín Chambi y ensayos de José María Arguedas

> Indigenous representation images and words in Peru of the twentieth century : Martín Chambi's pictures and José María Arguedas' essays





GABRIELA NÚÑEZ MURILLO

Doctora en Comunicaciones por la Universidad de Pittsburgh con especialidad en Medios y Cultura, magíster en Literaturas y Lenguas Hispánicas por la Universidad de Pittsburgh, magíster en Comunicaciones y licenciada en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Docente investigadora en el Departamento de Comunicaciones de la PUCP. Ha participado en conferencias internacionales y publicado artículos sobre oralidad y escritura, género epistolar, educación rural, literatura andina, y cine y melodrama. Su tesis de doctorado fue sobre las cartas del escritor peruano José María Arguedas. Ha publicado el libro *Culturas orales y culturas escritas* en 2015.

---

Representación del indígena en imágenes y palabras en el Perú del siglo XX:  
fotografías de Martín Chambi y ensayos de José María Arguedas  
Indigenous representation images and words in Peru of the twentieth century :  
Martín Chambi´s pictures and José María Arguedas ´essays

---

Gabriela Núñez Murillo  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
nunez.g@pucp.edu.pe

---

#### PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Martín Chambi/ José María Arguedas/ Perú/ Siglo XX/ Representación indígena  
Martín Chambi/ José María Arguedas/ Perú, XX Century/ Indigenous representation

---

#### SUMILLA

El propósito de este artículo es comparar el discurso narrativo del escritor José María Arguedas (1911 -1969) y las fotografías de Martín Chambi (1891-1973) con el fin de analizar la representación del indígena peruano en el siglo XX. Se han escogido estos dos autores porque, cada uno en su registro comunicativo, son claves para la comprensión de la identidad indígena en el Perú. Si bien la producción de Chambi se da a inicios del siglo XX y la de Arguedas es un poco más tardía, ambos autores compartieron una misma época y estuvieron embebidos en la cultura andina; no solo representaron lo indígena como un otro distinto a ellos, como lo hizo tradicionalmente el indigenismo, sino que fueron, hasta cierto punto, actores de sus representaciones discursivas. Ambos artistas eran conscientes de la situación privilegiada de pertenecer a dos mundos diferentes. Chambi, de origen indígena, tenía acceso a los círculos de una élite in-

telectual que apreciaba su trabajo; Arguedas, que perteneció a una familia mestiza de Andahuaylas, tuvo la fortuna de ser criado por pobladores indígenas. Se ofrecerán tres ejemplos para ilustrar cómo, en la representación del subalterno indígena de estos autores, esta cobra una agencia que no había tenido antes.

#### ABSTRACT

The purpose of this article is to compare the written discourse of the writer José María Arguedas (1911-1969) and the photographs of Martín Chambi (1891-1973) in order to analyze the representation of Peruvian indigenous in the 20th century. These two authors have been chosen because, each one of them in their communicative media, are emblematic to the understanding of indigenous identity in Peru. Although the production of Chambi occurs at the beginning of the 20th century and that of Arguedas is a little later, both authors shared the same historical

period and were embedded in the Andean culture. Besides, both not only represented the indigenous as a different one from them, like indigenismo movement traditionally did, but were to some extent, actors of their discursive representations. Both artists were aware of the privileged situation of belonging to two different worlds. Chambi, from indigenous origin, had access to the circles of the intellectual elite who appreciated his work; Arguedas, who belonged to a mestizo family from Andahuaylas, had the fortune of being raised by indigenous settlers. In this article it is considered three examples to illustrate how the representation of the indigenous subaltern in the work of these authors, gives an agency to the indigenous people that they had not had before.

## **Representación del indígena en imágenes y palabras en el Perú del siglo XX: fotografías de Martín Chambi y ensayos de José María Arguedas**

### **I. Los autores**

Un hombre mira su retrato. La forma cómo lo mira es más que contemplación; parece reconocerse con orgullo en la fotografía.<sup>1</sup> No es un retrato cualquiera, es el retrato que el fotógrafo Martín Chambi se hace a sí mismo observando su retrato

en una placa de vidrio. Esta fotografía fue tomada en 1925, cuando Chambi ya era un fotógrafo reconocido. Sin embargo, en esos tiempos, ser de origen indígena, fotógrafo y admirado en los círculos intelectuales era una combinación milagrosa.

Chambi nació en medio una familia indígena de escasos recursos en Coaza, Puno, en 1891. El azar quiso que la llegada de una compañía minera a su pueblo lo acercara a la fotografía. Un fotógrafo inglés llegó para tomar fotografías de la mina y Chambi, que trabajaba vendiendo bebidas a los mineros, aprendió del fotógrafo inglés las técnicas fotográficas básicas (Huayhuaca, 1991, p.18). Allí comenzó su pasión por la fotografía y su deseo de convertirse en un fotógrafo profesional.

José María Arguedas nació veinte años después, en 1911, en Andahuaylas, Apurímac. Aunque perteneció a una familia provinciana mestiza de clase media, Arguedas se identificó con los pobladores indígenas desde muy temprana edad. Creció nutriéndose de la cultura oral andina, que luego retrató en sus narraciones literarias y ensayos. En la escritura de Arguedas se resalta la danza y la música andinas que fueron parte de su ser y fuente de inspiración.

---

1 Ver Fig. 1. Autorretrato con placa de vidrio. Todas las fotografías de Chambi que ilustran este artículo han sido obtenidas de Majluf, Natalia y Ranney, Edward (Ed.). (2015). *Chambi*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima MALI, excepto la fotografía del Corpus Christi que fue obtenida de Chambi, Martín. (1994). *Martín Chambi 1920-1950*. Barcelona: Lunwerg Editores.

Si bien uno usó las imágenes y el otro las palabras, ambos artistas tuvieron un rol crucial en la representación del indígena del siglo XX en el Perú.

## II. Contexto

A inicios del siglo XX, la Guerra del Pacífico jugó un rol determinante pues, antes de esta, el problema del indio no era visible dentro de la intelectualidad peruana. Luego de la derrota peruana, Manuel González Prada fue el primero en reflexionar acerca del error en que había incurrido el Perú al intentar constituirse como una nación de criollos y blancos, de espaldas a los indios. González Prada se pregunta por qué perdimos la guerra y considera que en la formación identitaria de la nación, el indígena había sido invisibilizado, cuando debía ser más bien el fundamento de la nación. En su discurso “Nuestros Indios”, González Prada considera que se debe pensar al indio como sujeto de la nación peruana. Luis Rebaza-Soraluz afirma que “con la derrota, ocupación y pérdida de territorios en el enfrentamiento, la idea del Perú como nación de descendientes europeos se desmorona ante la crítica y el distintivo lenguaje de la obra de Manuel González Prada” (Rebaza-Soraluz, 1997, p.5).

En relación al escenario fotográfico, Keith McElroy señala que, durante el siglo XIX, existió un mercado atractivo para fotógrafos extranjeros en el Perú. El más exitoso de los que llegaron al Perú entonces fue

Eugenio Courret, quien permaneció en el Perú de 1863 a 1935 y tuvo una importante influencia en la fotografía local. La llegada de la fotografía al país fue parte de la modernización peruana. Lima no era el único centro para el desarrollo de la fotografía; otras ciudades como el Cuzco también eran importantes (McElroy, 2000, p.121). Según Adelma Benavente, el progreso económico en el Cuzco, a principios del siglo XX, aumentó debido a la minería y el comercio de lana de alpaca. La fotografía llegó al Cuzco gracias a esta prosperidad y modernidad. En su estudio, Benavente aborda la existencia de la escuela cuzqueña de fotografía, un nombre acotado por el historiador Pablo Macera a un grupo de importantes fotógrafos peruanos que trabajaron en el Cuzco, a principios del siglo XX. Entre estos fotógrafos se encontraban Martín Chambi (1891-1973), Miguel Chani (1860-1951), José Gabriel González (1875-1952), Juan Manuel Figueroa Aznar (1878-1851), Filiberto Cabrera (1899-1978), Crisanto Cabrera (1904-90) y Avelino Ochoa (1900-82) (Benavente, 2000, p.101).

En las ciudades andinas como Cuzco, la prosperidad económica producida por la industria textil, la minería y la exportación convivió con un “sistema feudal” en el que la mayoría de la tierra era propiedad de pocas personas. Muchos campesinos andinos eran casi esclavos de terratenientes, como en la Edad Media. Esta situación se agravó y produjo que los indígenas se rebelaran en varias ciudades

peruanas. Al comenzar el siglo XX, los indígenas comienzan a tener agencia pues surgen levantamientos contra la opresión de los gamonales (Paz Delgado, 2002).

Juan Zevallos Aguilar señala que, a inicios del siglo XX, existían dos narrativas en relación al indígena.

### **2.1 La narrativa de los gamonales**

Los gamonales no reconocían que estaban usurpando tierras comunales de los indígenas y recurrían a argumentos racistas para justificar sus acciones y atacar tanto a los indígenas como a los que los defendían. Los indígenas de las comunidades eran considerados “salvajes, vengativos y con instintos animales” (Zevallos, 2002, p.80). En cambio, los que trabajaban para las haciendas eran retratados como buenos sirvientes. No se le daba al indígena la posibilidad de ser un ciudadano e individuo moderno. El discurso gamonal era un discurso de poder que reflejaba la relación utilitarista que estos tenían con los indios. Esta relación de poder y abuso fue muy bien representada en muchos relatos de Arguedas. Sin embargo, como veremos más adelante, tanto Arguedas como Chambi mostraron también el lado festivo que permanecía latente en la población indígena y esperaba ser retratado.

### **11.2 La narrativa de los indigenistas**

La narrativa de los gamonales fue desafiada por los indigenistas, que denuncia-

ron actos de abuso y consideraron que los levantamientos indígenas eran la única alternativa que tenían para defender su vida y sus tierras. Entre los primeros que apoyaron a las organizaciones indígenas campesinas se encuentran los intelectuales Pedro Sulen y Dora Mayer. Desde el arte, en especial desde la pintura, se propuso al indio como el ideal peruano. El pintor indigenista más representativo de esta vertiente fue José Sabogal. No obstante, en esta visión indigenista, aunque bien intencionada, permitió cierto paternalismo que no permitía una agencia real del indígena. Este “hablar por el otro” no se trataba de una verdadera auto-representación. Los artistas y los intelectuales indigenistas no eran indígenas.

Zevallos nos hace notar que los indígenas crearon estrategias de sobrevivencia para resistir al poder de los gamonales que no consistieron solo en levantamientos sociales, sino en una “simulación de sometimiento”. Se trataría de una psicología interna que fue difícil de descubrir. Así, Zevallos señala que los indígenas: “Por un lado, tenían una actitud de respeto, sumisión y mutismo frente a los mestizos y blancos. Por otro, cuando se encontraban en el ayllu o en el núcleo familiar, eran comunicativos, expansivos, y alegres” (Zevallos, 2002, p.127). Entonces, acceder a la psicología del indígena era difícil no solo para los gamonales, sino para los propios indigenistas. Debido al privilegio de mirar desde dentro, Arguedas y Chambi sí lograron representar en

sus obras esa cotidianeidad que expresa la resistencia del indígena, no a través de un enfrentamiento sino a través del disimulo del sometimiento y viviendo de manera gozosa sus rituales, fiestas y ferias. No es que estos autores no mostraran las injusticias sufridas por los indígenas, sino que supieron ver y representar al indígena de una manera más completa.

En el plano político, entre 1919 a 1930, gobernó el dictador Augusto B. Leguía. Collier y Collier (2002) sugieren que hay evidencia que inversionistas británicos y norteamericanos proveyeron soporte financiero a la campaña presidencial de Leguía. Su gobierno es reconocido como el que trajo la “modernidad” al Perú al promover inversiones extranjeras. Si bien este gobierno tuvo una etapa populista en la que se respaldaron organizaciones indigenistas, también “promulgó leyes ambiguas, como la Ley de Circunscripción Vial, que fue aprovechada por los gamonales para explotar la mano de obra indígena en la construcción de caminos” (Zevallos, 2002, p.83). En general, este gobierno es considerado como una oligarquía que hizo un esfuerzo por desacreditar movimientos políticos de izquierda, así como grupos de trabajadores que surgieron en respuesta al industrialismo imperante en ese momento (Collier y Collier, 2002, p.136).

El movimiento indigenista se opuso a este gobierno oligárquico que promovía un modelo de prosperidad económica

basado en grandes inversiones en minería, industria textil y exportaciones pero que, a la vez, mantenía un sistema feudal en el que la mayoría de los campesinos eran esclavos de los terratenientes. El indigenismo fue un movimiento creado por artistas e intelectuales que quisieron reivindicar la herencia cultural indígena. Las élites intelectuales de las principales ciudades del Perú compartieron la idea que la modernización no debería anular la riqueza cultural prehispánica. Uno de los principales líderes indigenistas fue Uriel García, quien abogó por lo que él denominó “el nuevo indio”, aquel que toma ventaja de la modernidad sin perder sus tradiciones. Este “nuevo indio” propuesto por García no era ya un descendiente del Inca, sino un mestizo cultural (Deborah Poole, 1992, p.54).

La mayoría de intelectuales que pertenecieron al movimiento indigenista fueron parte de la burguesía, aunque hicieron esfuerzos para familiarizarse con la población indígena. Chambi fue una excepción dentro de este movimiento ya que, siendo él mismo de origen indígena, se codeó con la elite intelectual indigenista de su tiempo y fue considerado por estos intelectuales como un símbolo del “nuevo indio” propuesto por Uriel García. El estudio fotográfico de Chambi era punto de reunión de intelectuales, artistas, y periodistas. Así, era común ver en estas reuniones al historiador Luis Valcárcel, al pintor José Sabogal, al folklorista Andrés Alencastre, al director del diario El

Sol, Roberto de la Torre, y al propio Uriel García, quien era el hombre de José Carlos Mariátegui en el Cuzco<sup>2</sup>. El trabajo artístico de Chambi fue reconocido entre las décadas de 1920 y 1950. Sin embargo, para el año 1970, su trabajo había sido olvidado, para ser posteriormente recuperado gracias a los esfuerzos de Edward Ranney, quien redescubrió su trabajo (Penhall, 2000, p.106).

Arguedas, por su parte, considerado por algunos un autor indigenista, tampoco lo fue de la misma manera que se entendió el indigenismo. Debido a sus experiencias con los pueblos indígenas, fue capaz de diferenciarse de otros tipos de indigenismo, externos a la cultura andina. Arguedas sintió la misión de hablar del Perú andino y de su gente como los había visto y conocido, y no como otros escritores (por ejemplo, Enrique López Albújar y Ventura García Calderón) los habían representado, ya que ellos no vivieron directamente la cultura indígena. Estelle Tarica, en su libro *The Inner Life of Mestizo Nationalism*, propone un nuevo tipo de indigenismo, que sería al que habría pertenecido Arguedas, y que denomina el indigenismo “íntimo”:

El indigenismo “íntimo” (...) se refiere a aquellos hilos del discurso indigenista que apelan a la existencia de reinos interiores y subjetivos de afinidad y simpatía interétnica. Estos casos de

ideología indigenista implican un giro hacia una esfera interior de la indianidad que los no indígenas comparten con los indios, esfera que forma la base de la nacionalidad mestiza. (Tarica, 2008).

En todo caso, el privilegio de haber vivido junto a los indígenas, les permitió a Arguedas y a Chambi captar la esencia de la cotidianeidad indígena y, con ello, producir un cambio en la representación que existía de ellos en las narrativas de inicios del siglo XX, las cuales habían representado, en su mayoría, un indígena sometido y sufriente.

### III. Texto e imagen

No hay aún un estudio profundo que compare explícitamente las obras de ambos autores, salvo por el realizado por el cineasta peruano, Carlos Huayhuaca, que sí resalta la conexión entre ambos. En su estudio, Huayhuaca describe las fotos de Chambi de los sitios arqueológicos en Cuzco y las compara con el acercamiento que tuvo el personaje principal de *Los ríos profundos* a estas piedras majestuosas. Ernesto, el niño protagonista de la novela de Arguedas, siente que “a las piedras incaicas les corre todavía sangre por las venas” (Huayhuaca, 1991, p.50). Huayhuaca considera que la magia que siente el personaje por las piedras incas, también la siente Chambi: “Lo que

---

2 Ver artículo de López Mondéjar, Publio en *Martin Chambi 1920-1950*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1994, p.22.

le atrae de ellas no es su erosión, sino su tenacidad; sus fotos no fomentan reflexiones sobre lo que el viento se lleva, sino sobre cómo perduran ciertas cosas” (Huayhuaca, 1991, p.50).

Arguedas escribió un ensayo dedicado a la ciudad del Cuzco<sup>3</sup>, que ilustra con algunas de las fotografías de Chambi y otros fotógrafos (A. Gillén, Daniel Cisneros, M. González Salazar, Germán Walther y M. Carter). Sin embargo, los créditos de las fotografías se escriben al final del ensayo, por lo que no se especifica qué foto pertenece a quién en el cuerpo del ensayo. Arguedas no fue el único que utilizó fotografías de Chambi para ilustrar sus escritos. Roderic A. Camp menciona que, en esa época, varios artistas comenzaron a usar la obra de Chambi para ilustrar sus publicaciones y esto influyó en la composición fotográfica del propio Chambi, pues empezó a tomar fotografías relacionadas con los temas de las publicaciones (Camp, 1978, p.224). En cualquier caso, las fotos cuzqueñas de Chambi eran bien conocidas y sus postales se hicieron muy populares. Algunas de ellas todavía se venden hoy con fines turísticos.

Más allá de la fascinación que sintieron por la ciudad del Cuzco, ambos artistas convergen en la forma de representar a los indígenas en la sociedad peruana de su tiempo y la valoración de sus tradiciones y vida cotidiana. Así también, ambos

eran conscientes de su estatus privilegiado al pertenecer a dos mundos diferentes. Como se mencionó antes, Chambi, a pesar de su origen indígena, tuvo acceso a los círculos de élite intelectual que apreciaron e influenciaron su trabajo, y Arguedas, miembro de una familia criolla provinciana, tuvo la fortuna de ser criado por pobladores indígenas y embeberse de sus tradiciones. Estas circunstancias únicas permitieron a ambos artistas mostrar un panorama más completo de los pobladores indígenas de aquella época. Podríamos decir que las representaciones de Chambi, a pesar de estar influenciadas, en algunos casos, por sus amigos indigenistas, lograron documentar aspectos que no eran tomados en cuenta por el movimiento indigenista. La cámara fue el instrumento que le permitió mostrar un mundo que le era familiar. Sin embargo, Uriel García, desde su militancia izquierdista comprometida con el movimiento indigenista, llegó a reprocharle a Chambi que sus fotografías no tenían una propuesta política, pues eran complacientes con la mirada oficialista (López Mondéjar, 1994, p.24). Uriel García, como otros indigenistas, no supieron mirar la obra de Chambi en su conjunto. Es verdad que encontramos, entre las fotografías de Chambi, imágenes estereotipadas del indio como Tristeza andina (Figura 2), pero hay muchas otras que muestran la riqueza de las prácticas sociales indígenas.

3 Arguedas, José María. Cuzco. Lima: Ediciones Cuntur, 1947.

Si bien Arguedas sí tuvo una formación académica, nunca perdió la magia de la tradición oral andina que adquirió cuando era niño y, al igual que Chambi, realizó un esfuerzo por revalorar al indígena del siglo XX. Tampoco compartió plenamente la mirada del indigenismo intelectual, pues su mirada estaba dada por la sensibilidad de su experiencia temprana. En sus palabras, al recibir el premio Inca Garcilaso de la Vega, en 1968, dijo estar “contagiado para siempre de los cantos y los mitos” (Arguedas 2001, p. 13).

Aunque cada uno de los artistas que nos convocan en este estudio tienen un medio de expresión distinto (palabras escritas o imágenes), es posible encontrar continuidades entre ambos. No hay que perder de vista, sin embargo, que estas continuidades no son producidas por los mismos artistas sino por los receptores de las obras, nosotros, que podemos notar en ambos un discurso vindicativo de la cultura indígena. Tenemos la posibilidad de encontrar continuidades entre ambas modalidades discursivas ya que, como Johnie Gratton sugiere en su análisis sobre Cámara lúcida de Roland Barthes: “La idea de que la referencia en la fotografía pueda servir como un análogo de referencia en la autobiografía presupone una adecuación, o por lo menos algún tipo de continuidad semiótica, entre la imagen fotográfica y el texto escrito” (Gratton, 1996, p.91).

Arguedas y Chambi han representado di-

ferentes clases sociales pero, para propósitos de este artículo, nos enfocaremos en la representación de los pobladores indígenas y sus tradiciones a través de algunos ejemplos.

Una primera aproximación es la capacidad de estos autores para representar el sincretismo presente en la cultura andina. Por ejemplo, en la tradición andina peruana, las montañas se llaman Apus y han sido veneradas como divinidades que protegen las ciudades desde la antigüedad. Pero, cuando los conquistadores españoles llegaron al Perú, introdujeron el catolicismo y se desarrolló una religión sincrética, que mezclaba la tradición andina con las creencias católicas; por ello, es común que durante las fiestas religiosas católicas también se realicen peregrinaciones al Apu o montaña. Así como no era posible para los españoles destruir completamente la arquitectura de los Incas, tampoco fue posible borrar las tradiciones religiosas de la memoria indígena. Las festividades religiosas en el Cuzco son ejemplos de este sincretismo. Martín Chambi retrató una festividad emblemática del sincretismo religioso en el Cuzco: el Corpus Christi (Figura 3).

Esta festividad consiste en una procesión de quince santos católicos y la Virgen María, y se instituyó para reemplazar la tradición andina de llevar momias en procesión para agradecer por las cosechas. La procesión de los santos católicos encubrió, así, una festividad andina. En

la fotografía vemos una procesión para la Virgen María y algunos bailarines andinos que dirigen la procesión, lo que refuerza su naturaleza sincrética.

Arguedas, en un ensayo sobre la fiesta de la Cruz y la danza de las Sijllas, nos habla también de esta capacidad de resistencia indígena a través del arte, cuyo origen también es el sincretismo religioso:

La Colonia no pudo extinguir la maravillosa vocación artística del indio, a pesar de los medios brutales con que persiguió todas las manifestaciones del arte popular. Al contrario, la influencia del mundo español no hizo sino exacerbar esta vocación artística y multiplicar los medios de expresión que el indio tuvo durante el Imperio. Y no en mucho tiempo el indio logró una victoria decisiva y sorprendente contra sus persecutores implacables de antes: llegaron a ser los indios los más grandes artífices de la Colonia; ellos fueron casi los únicos pintores, talladores, arquitectos y artesanos de la Colonia. (Arguedas, 1985, p.108)

En su colección de ensayos, *Indios Mestizos y Señores*, Arguedas aborda distintos tópicos en los que describe escenas y personas que pueden ser identificadas con fotografías de Chambi. Así, en su ensayo titulado *Fiesta en Tinta*, Arguedas describe un festival tradicional de Tinta, Cuzco, y nos cuenta cómo la gente bebe la chicha, bebida típica peruana:

Las mujeres solteras, las pasñas, venden chicha en el centro de la plaza, bajo los árboles de eucalipto y capulí, que hacen sombra en la tierra. Su elegancia, la hermosura de sus vestidos, es mucho más india, más noble. (...) Acaso no hay en el Perú un vestido más hermoso. La disposición de los colores y de los adornos guarda siempre la armonía más perfecta, armonía también con el cuerpo de las pasñas, con el pueblo, con el color; la hermosura y la luz del paisaje. (Arguedas, 1985, p.75)

La Fotografía de Chambi, *Mujeres de Tinta*, se asemeja a la descripción de las pasñas de Arguedas. En la fotografía de Chambi, las dos mujeres están bebiendo alegremente y vestidas a la manera que Arguedas detalla (Figura 4).

En otro ensayo, *La Feria*, Arguedas compara las ferias de distintas regiones y concluye que estas son, probablemente, los eventos más importantes en la región andina. Las ferias locales le dan a la población andina la oportunidad no solo de vender sus productos, sino de reunirse juntos, comer y beber. Aquí, la descripción de una feria en Sicuani, Cuzco:

Sicuani es un gran pueblo indio el día domingo. Frente a los puestos de venta de la feria hay una multitud constante que no decrece sino desde las dos de la tarde. Sicuani es este día un minucioso muestrario, una exhibición

viva y entera de los pueblos más indígenas de una extensa región del sur. (Arguedas, 1985, p.86)

Chambi tiene también fotografías de ferias y mercados, espacios que ofrecen una oportunidad para hablar, comer y beber (Figura 5 y 6).

Otro personaje retratado tanto por Arguedas como por Chambi es el Varayok. En su ensayo titulado *El Varayok*, eje de la vida civil en el Ayllu, Arguedas explica el rol tradicional de este personaje, que era la autoridad más alta, equivalente a un alcalde. Arguedas escribe:

El Varayok es una autoridad indígena de origen colonial; es el alcalde del ayllu quechua. Fue instituido por la legislación colonial. Como insignia de su autoridad se le dio una vara, y de allí su nombre quechua Varayok, que quiere decir “el que tiene una vara”. El indio hizo de esta insignia un símbolo mucho más significativo y extenso. (Arguedas, 1985, p.139)

Chambi tiene una fotografía en la que muestra a un Varayok con su familia. La vara que este sostiene en sus manos está decorada con plata y es muy valorada entre los pobladores indígenas. Aunque el Varayok fue un cargo creado por los conquistadores, es en la comunidad indígena o Ayllu, que era escogido por la comunidad y su autoridad era respetada. El Varayok era quien estaba a cargo de las

festividades comunales, se encargaba de resolver cualquier conflicto y era el representante de la comunidad (Figura 7).

## CONCLUSIONES

Después de revisar estos ejemplos que nos muestran cómo Arguedas y Chambi retrataron la población indígena, vemos que ambos artistas trataron de reivindicar las tradiciones indígenas en un momento en que la élite social en Perú no les prestaba atención o los estereotipaba a través de una mirada proteccionista y externa. Arguedas y Chambi, en medio de dos mundos (la burguesía y los indígenas), eran conscientes de que la identidad del Perú estaba en su historia antigua, una historia que no había pasado, sino que estaba viva en su población indígena, que ofrecía resistencia a través de prácticas sociales cotidianas y que incluía el arte y las tradiciones.

Es importante señalar que, aunque ambos comparten algunas de las ideas que propuso el movimiento indigenista, tuvieron un acercamiento más auténtico a la población indígena porque compartieron con ellos la misma sensibilidad. Arguedas no solo hablaba quechua, sino que también sabía cantar y bailar el folclore tradicional peruano. Chambi, a su vez, creció en medio de una familia de campesinos en Puno. Ambos artistas coinciden en su empatía por los indígenas, una empatía que solo era posible porque ambos eran indígenas en espíritu, y, a partir de

allí, mostraron la otra cara del indígena sufriente: un indígena capaz de gozar, con identidad propia y capacidad organizativa.

## REFERENCIAS

- Arguedas, J.M. (1947). Cusco. Lima: Ediciones Contar.
- Arguedas, J.M. (1985). Indios, mestizos y señores. Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, J.M. (2001). El zorro de arriba y el zorro de abajo. Lima: Editorial Horizonte.
- Benavente Garcia, A. (2000). "The Cusco School Photography in Southern Peru, 1900-30." *History of Photography*, 24, 101-105.
- Camp, Roderic A. (1978). "Martín Chambi. Photographer of the Andes." *Latin American Research Review*, 13, 222-8.
- Chambi, M. (1994). *Martín Chambi 1920-1950*. Barcelona: Lunweg Editores.
- Collier, R. y Collier, D. (2002). *Shaping the Political Arena*. Indiana: University of Notre Dame.
- Gratton, J. (1996). "Text, Image, Reference in Roland Barthes's *La Chambre Claire*". *The Modern Language Review*, 91, 355-64.
- Huayhuaca, J.C. (1991). *Martín Chambi Fotorógrafo*. Lima: IFEA.
- López Mondéjar, P. (1994). "La Magia de Martín Chambi". En: *Martín Chambi 1920-1950*. Barcelona: Lunweg Editores, 13-28.
- Majluf, N. y Ranney, E. (Ed.). (2015). *Chambi*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima MALI.
- McElroy, K. (2000). "Eugenio Courret and the Courret Archive in Lima, Perú". *History of Photography*, 24, 121-126.
- Paz Delgado, J.A. (2002). "El Indigenismo Cuzqueño 1920-1950", *Escritura y Pensamiento*, 5, 59-71.
- Penhall, M. (2000). "The Invention and Reinvention of Martín Chambi". *History of Photography*, 24, 106-112.
- Poole, D. (1992). "Figueroa Aznar and the Cusco Indigenistas: Photography and Modernism in Early Twentieth-Century Peru". *Representations*, 38, 39-75.
- Rebaza-Soraluz, L. (1997). "El mundo andino y el Perú de los sesenta: una identidad nacional para quienes han tenido acceso prioritario a formas occidentales de cultura". *Guaragua*, 2(4), 4-29.
- Ranney, E. (2000). "New Light on the Cusco School Juan Manuel Figueroa and Martín Chambi". *History of Photography*, 24, 113-120.
- Tarica, E. (2008) *The Inner Life of Mestizo Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Zevallos, A.U.J. (2002). *Indigenismo y nación: Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka, (1926-1930)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).

(9 pts)



Figura 1. Autorretrato con placa de vidrio, 1925.  
En: Majluf, N. y Ranney, E. (Ed.). (2015). Chambi.



Figura 2. Tristeza andina, 1922-1925. En: Majluf, N. y Ranney, E. (Ed.). (2015). Chambi. (Fig.91).



Figura 3. Procesoión del Corpus Christi, 1932. En Chambi, M. (1994). Martín Chambi 1920-1950. Barcelona: Lunwerg Editores, p.65.

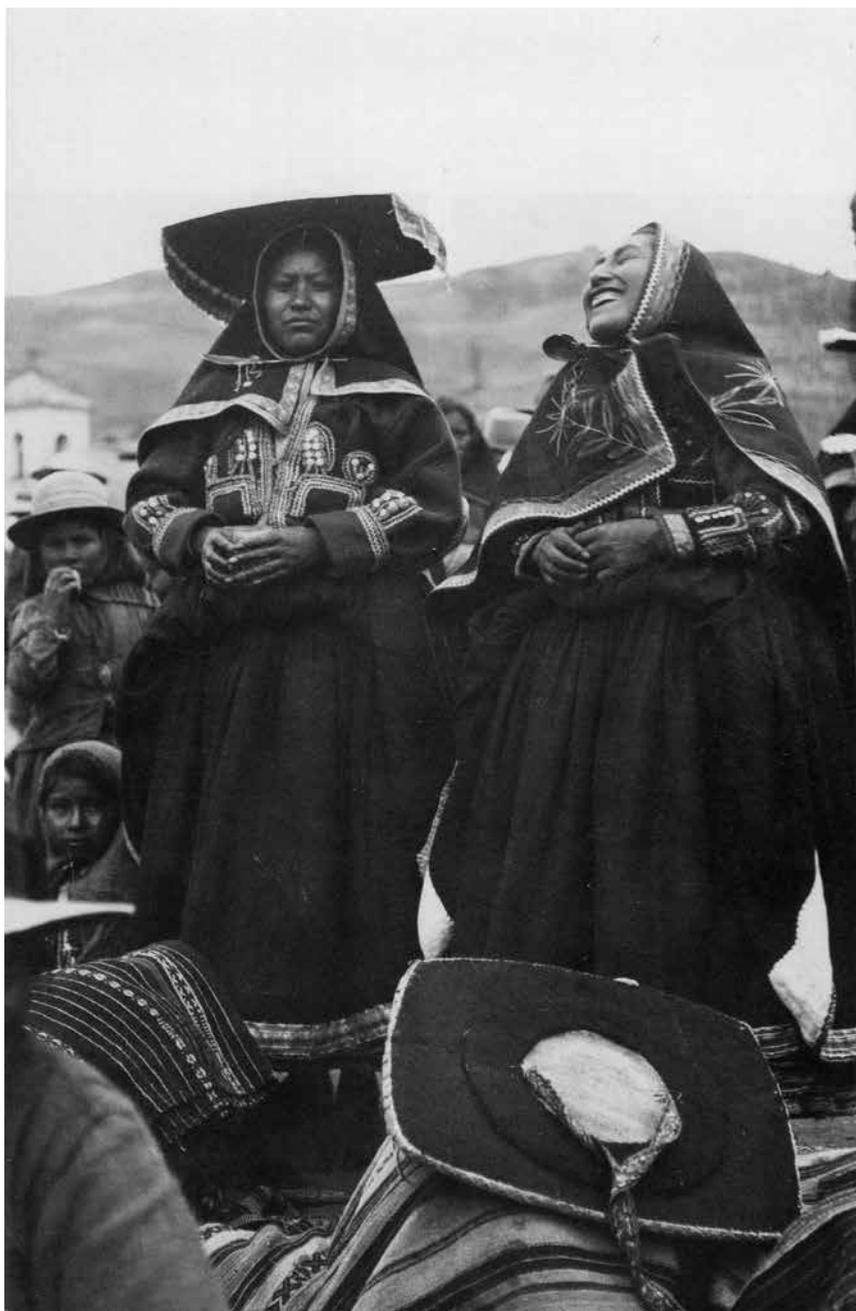


Figura 4. Mujeres en Tinta, 1925-1930. En Majluf, N. y Ranney, E. (Ed.). (2015). Chambi. (Fig.122).



Figura 5. Mercado de San Pedro, 1925-1930.  
En: Majluf, N. y Ranney, E. (Ed.). (2015). Chambi.  
(Fig.229).



Fig. 6. Vendedoras de Chicha 1922-1925.  
En: Majluf, N. y Ranney, E. (Ed.). (2015).  
Chambi. (Fig. 102).



Fig. 7 Varayok y su familia 1925-1930. En: Majluf, N. y Ranney, E. (Ed.). (2015). Chambi. (Fig. 114).