



Modos europeos en el retrato fotográfico andino

Descripción

Martín Chambi Jiménez nació el 5 de noviembre de 1891 en Coaza, un pueblo situado en el altiplano peruano cerca del lago Titicaca. Su familia, de descendencia indígena quechua, vivía de los trabajos agrícolas.

En 1908, Martín decidió dejar su terruño y trasladarse a Arequipa, una ciudad próspera en el sur andino peruano. Allí permaneció nueve años, contrajo matrimonio y tuvo sus primeros hijos. Fue este un periodo dedicado al aprendizaje del oficio fotográfico, que practicó en calidad de ayudante en la prestigiosa galería del fotógrafo Max T. Vargas, donde coincidió con otros fotógrafos de renombre, como llegarían a serlo los hermanos Vargas.

En 1917, Martín Chambi se independizó profesionalmente y abrió estudio en Sicuani. Salvo que allí nació su hija Julia el 27 de mayo de 1919 y que allí dio sus primeros pasos como fotógrafo profesional, son muy pocos los datos que se conocen de su estancia en este pueblo próximo a Cuzco.

En 1920 el fotógrafo se estableció en la antigua capital de los incas, y fue allí donde, a lo largo de casi cinco décadas, pudo desarrollar su talento y dejar su impronta en miles de placas de vidrio. La estética fotográfica del retrato lograda por Chambi le convirtió en el fotógrafo imprescindible en la compleja sociedad cuzqueña. Pero esta estética no representa sino una pequeña parte de la fotografía de Chambi, que abarca otros muchos temas y géneros.

Por hacer un rápido elenco, podríamos citar los paisajes, que van desde una perspectiva emocional, más o menos pictorialista, a la documentación casi arqueológica de la arquitectura colonial e inca.

Entre la etnografía y el reportaje se sitúan además los tipos humanos, escenas costumbristas y celebraciones al aire libre (festivales y ritos indígenas), que también fotografió.

A medio camino entre la etnografía y el retrato estaría la larga lista de dignatarios, clérigos, políticos, hombres de negocios, mestizos, indios, extranjeros, etc., retratados por Chambi, tanto en el estudio como en localización.

Por último, entre la galería y el reportaje social habría que situar los retratos colectivos o institucionales, en escuelas, conventos, o en el trabajo de las haciendas; sin olvidar también las bodas, funerales, ceremonias religiosas, tiestas, banquetes y demás festejos realizados por encargo.

merfa1.jpg or type unknown
 Durante todo ese tiempo se dedicó además a divulgar fotografías de diversa temática en exposiciones, tarjetas postales y en medios de comunicación impresos. Pero Ríe a

partir de 1950 cuando empezara a desligarse de la dirección de la galería, que finalmente quedaría a cargo de su hija Julia. Chambi, atraído por el calor de su familia y sus amigos, se lanzó a las calles de Cuzco a tomar fotografías con cámaras de negativos de 6x6 y de 35 mm hasta poco antes de morir, el 13 de septiembre de 1973.

Aunque el resto de su obra es suficientemente conocida, la parte de su trabajo correspondiente a esta última etapa de su vida ha permanecido inédita hasta fecha muy reciente. También han pasado inadvertidos sus tres cuadernos personales de dedicatorias y retratos, que Chambi recopiló durante sus años en Cuzco, y que aparecerán transcritos por completo y analizados iconográfica e históricamente en una próxima publicación de la Universidad de Piura (Perú). Adelantamos ahora algunas conclusiones.

CHAMBI POR SÍ MISMO

Todo ese inmenso trabajo fotográfico de Chambi puede dividirse en dos grandes grupos: el de la fotografía comercial, realizada por encargo, y el de la fotografía divulgativa, que desarrolló a título personal. Los retratos de los referidos álbumes estarían a medio camino entre ambos.

Dos de estos álbumes recogen firmas, dedicatorias y poesías, tanto en castellano como en quechua, acompañadas de caricaturas de Chambi, dibujos a color de asuntos varios o incluso fotografías, pertenecientes a algunos de los artistas e intelectuales más conocidos del momento. En ambos se recogen además las opiniones que estos personajes fundamentales en la cultura del Cuzco tenían del fotógrafo, al que querían convertir en un símbolo de «peruaneidad». Unos lo hacen desde posturas indigenistas, otros desde planteamientos estéticos más neutrales, con un abanico de posibilidades tan amplio como eran las opciones ideológicas de la sociedad peruana de aquellos años. El tercer cuaderno recoge los retratos que el propio Chambi hizo a estos amigos y admiradores suyos, que se reunían en su estudio.

Estos cuadernos son la muestra evidente de algo ya conocido: que el atelier fotográfico de Chambi no era un galería profesional más, sino un verdadero foco de creatividad para Cuzco y el resto del país. Y más allá de lo documental o archivístico, expresan sobre todo la idea que Chambi tenía de sí mismo y de su fotografía, ya que el propio fotógrafo -que apenas sabía escribir- fue quien los ideó y guardó siempre consigo, legándolos después a su hija Julia, recientemente fallecida¹.

Por otro lado, habida cuenta de la tremenda escasez de copias originales de época que se conservan, estos retratos constituyen un documento fundamental sobre las técnicas y gustos de Chambi en su fotografía de estudio, algo que no siempre se tiene en cuenta en la historiografía consagrada al fotógrafo, heredera de prácticas divulgativas poco rigurosas para el adecuado estudio de la fotografía en su contexto, como ha señalado recientemente Michelle Penhall.

Ya en la primera exposición de Chambi fuera de Latinoamérica, que tuvo lugar en el museo de arte de la Universidad de Nuevo México en Albuquerque, fueron retirados un conjunto de postales y originales virados a color y retocados por el propio Chambi, porque no se correspondían con el detalle y calidad de grises de las ampliaciones modernas exhibidas. En 1979, a pesar de las protestas de Edward Ranney, fueron retirados también de la primera exposición de Chambi en el MOMA siete virados a colores (rojo, azul y marrón), con retoques de pincel, porque contradecían diametralmente los gustos fotográficos modernos².

Sin embargo, la técnica del virado a sepia o azul, que hoy nos resulta tan extraña, respondía a una estética que el público de la época esperaba. En general, el Chambi retratista retocaba tanto sus negativos como sus copias y ampliaciones, y no lo escondía, pues era (y lo sigue siendo) una práctica habitual en los estudios de fotógrafos profesionales. Se hizo incluso retratar junto con sus ayudantes, ocupado en este trabajo manual que, por eso mismo, se consideraba entonces la parte más «artística» del proceso. La demanda del cliente dependía sobre todo de la calidad del retoque, y no es extraño que todos los negativos de retratos de estudio sin excepción muestren huellas de esta manipulación.

La manipulación a la que han sido sometidos los retratos no les resta valor documental en sentido estricto, aunque sí impide la exposición directa del mundo interior de cada hombre y mujer retratados. Su clientela y sus amigos admitieron felizmente esta propuesta, lo que muestra que la necesidad estética de cierto sector de la sociedad cuzqueña -la más influyente- se identificaba con una belleza importada. Así son también los retratos de los artistas y personajes que aparecen en el tercer cuaderno. Son copias originales del autor, viradas a sepia y otros tonos, con una orientación pictorialista que contradice la imagen que nos había llegado hasta hoy de su fotografía.

El trabajo comercial de Chambi no difiere del de un fotógrafo profesional de su época. Por un lado, atiende encargos de diversa índole; sean bodas, bautizos, entierros, retratos familiares, colegios, eventos sociales, etc. Por otro, se ocupa del trabajo en la galería, centrado fundamentalmente en la elaboración sofisticada del retrato. Chambi asimiló esta técnica durante su estancia en Arequipa. Se podría decir que la aportación de Chambi al retrato de estudio radica específicamente en su capacidad para la fotogenia, a la que añade otras peculiaridades, como la sutileza de enriquecer la composición con motivos florales pintados en el telón de fondo, que se asemejan a la decoración tradicional de la pintura cuzqueña.

merfa2.jpg

Image not found or type unknown

En general, Chambi sabe agrupar a las personas y captar la naturalidad del modelo. Es decir, recoge esa información que el sujeto o grupo de personas revelan a través de la congelación instantánea, y que depende más del fotógrafo que del propio modelo. En el caso de Chambi, indígena elevado por el arte a la categoría social de los mestizos, los modelos responden a una gama muy amplia de posibilidades sociales y raciales. Este elemento dota a sus imágenes de estudio de un valor documental excepcional.

La fotografía de divulgación de Chambi se sitúa a medio camino entre el documentalismo topográfico y la recreación pictorialista (que busca mediante efectos embellecedores alejarse de la apariencia fotográfica documental). O dicho de otro modo: Chambi registra directamente la realidad pero con la posibilidad de dejar una aportación que contribuya a la divulgación turística. En sus recorridos por los pueblos de los Andes cuando Chambi fotografía temas muy variados, desde fiestas religiosas y costumbres autóctonas hasta paisajes naturales y urbanos coloniales, restos arqueológicos y tipos andinos. Esta clase de fotografía es la que mayormente utilizó para ser divulgada, y constituye la temática que, en su tiempo, le dio fama de artista.

merfa3.jpg

Image not found or type unknown

Tras su muerte, las exposiciones de carácter nacional o internacional fueron dando importancia también a los retratos de estudio, pero olvidando exponer las manipulaciones al que las copias solían someterse, tanto en el negativo como en los positivos que adquirirían los clientes. El tercer álbum de retratos es la muestra más completa que se conserva de este género, en la versión autorizada por el propio Chambi.

EL ÁLBUM DE RETRATOS

Se trata de un documento inédito que resulta de gran valor para comprender en esencia el planteamiento conceptual y estético que tenía Martín Chambi del retrato fotográfico de estudio. El cuaderno en cuestión está compuesto por cuarenta y ocho retratos. El más antiguo data de 1923, y es el retrato hecho al fotógrafo y pintor Juan Manuel Figueroa Aznar. El último está datado en 1970, año en que Chambi deja definitivamente la fotografía³.

Estos retratos se presentan vigorosos, sin duda, aunque fueran realizados siguiendo fórmulas de cierto anacronismo, puesto que los fotógrafos más famosos internacionalmente, dedicados al retrato en esta época, ya habían superado los esquemas pictorialistas para reivindicar lo artístico en fotografía con fórmulas más directas. Pero en el contexto cuzqueño, el retrato de estudio se revitaliza de la mano de Chambi, que estaba considerado uno de los mejores retratistas peruanos de su tiempo. Y este reconocimiento se amparaba en la oferta estética que hacía el propio fotógrafo en los anuncios publicitarios de su estudio: «modernidad, arte, estilo Rembrandt»⁴.

Como era característico en el retrato decimonónico que llega hasta el pictorialismo finisecular, la forma de retratar de Chambi toma sus bases visuales en el modelo flamenco, con sus esquemas compositivos de busto, y un difuminado pictórico conseguido mediante el desenfoque o *fou*. Se trataba de elevar lo mecánico de la fotografía a la categoría de las bellas artes. Chambi asumió, desde su aprendizaje fotográfico en el estudio de Max T. Vargas en Arequipa, esta forma europea de elaborar el retrato. En consecuencia, como el resto de fotógrafos imitadores del estilo Rembrandt, Chambi sólo coge del gran pintor flamenco aspectos técnicos que le facilitan la idealización del modelo y las lecciones de luz y de sombra, pero no la exposición de la decadencia que nos dejó el holandés en algunos de sus retratos y autorretratos⁵.

merfa4.jpg

Image not found or type unknown

El disimulo de las imperfecciones (o el intento de ocultarlas) es la prueba de que Chambi no quería reproducir fielmente los rasgos que tenía ante sí, porque su propósito era más bien idealizar al modelo para adaptarlo según un prototipo visual, una voluntad de estilo que respondía a los ideales estéticos del cliente, lo que éste esperaba del fotógrafo. Pero, por encima de estos requisitos ineludibles, Chambi consigue la persuasión visual mediante métodos fundamentalmente fotográficos. El resultado

se nos muestra en los rasgos tensados que esconden más de lo que muestran, y, sobre todo, en la búsqueda de la belleza a través de contrastes de claridad y oscuridad.

merfa5.jpg

Image not found or type unknown

Este último es un elemento fundamental, derivado, como el primero, de la fusión entre arte y documento. Cuando los fotógrafos arequipeños hermanos Vargas realizan sus *Nocturnas* de 1916, Chambi estaba trabajando con ellos. Sin embargo, a Chambi no le interesó la luz eléctrica, sino la sombra, el enigma, la aparición inusitada, la ocultación de los detalles.

merfa6.jpg Esta imagen de marca constituye la estética dominante en los retratos del álbum personal, con la diferencia de que estos retratos no son un encargo profesional sino otra cosa: aunque realizados en el estudio, han sido pensados y seleccionados por el propio artista para permanecer en su pequeño «panteón» de hombres ilustres, visitantes que le honraban con su admiración. Participan, por tanto, del mismo desinterés de la fotografía de carácter turístico, que Chambi hacía por puro placer, y para divulgar las maravillas arquitectónicas, paisajísticas y antropológicas de su tierra.

Independientemente de que Chambi obsequiara a sus amigos con una copia de sus placas, era el propio artista quien decidía elaborar esos retratos. Gracias a esta decisión, los personajes retratados - todos ellos de cierta relevancia en el ámbito cultural local y nacional, como los que retratará Julia M. Cameron en el contexto inglés o Nadar en el francés del siglo XIX- quedan eximidos del olvido. Por tanto, el retrato se liga a la historia, a la pérdida anunciada y también a la supervivencia de la memoria. Del fondo de ese pasado aparecen las caras expresivas del pintor José Sabogal, de los intelectuales Magda Portal, Uriel García y muchos más, y también del propio Chambi.

No son los de este cuaderno personal retratos de tipos convencionales sino de individuos con nombre propio. Desde el punto de vista formal, tampoco se asemejan a los retratos de tipos indígenas que fotografiaba Chambi con intenciones divulgativas (anciano, gigante, *varayoc*, cargador, etc.). Cabría sostener que, a diferencia de la obra más documental, sin apenas manipulación (para publicar en postales o en prensa), la información que otorgan estos retratos es errónea, acaso contusa. Los datos básicos de la realidad (en este caso de los sujetos retratados), son dudosos porque hay capas de sombras, desenfoques, virados y retoques que hacen que la imagen no sea precisa.

merfa7.jpg

Image not found or type unknown

Ahora bien, se sabe que la fotografía tiene siempre como punto de partida su acción sobre la realidad, a la que representa con un alto nivel de fidelidad y verosimilitud debido al factor mecánico de registro. Y si uno de los valores importantes de este cuaderno de retratos es que evita el olvido (visual) de la gente que posó frente a la cámara de Chambi, en cualquier nivel de relaciones que hubiera tenido con el fotógrafo (también está retratada su esposa Manuela López), entonces estamos ante una situación muy compleja: un retrato artístico fotográfico, que es el documento de la visión idealizada que el

fotógrafo quería regalar a sus amigos.

Representarían de ese modo lo más real de Chambi, pues estaban concebidos como un obsequio para sus seres más queridos. Y algo que pudiera ser perturbador, por la carga estética subjetiva que llevan consigo, hace de los retratos una imagen más verdadera que el mero documento, puesto que seleccionan la psicología completa del retratado para que el espectador no se lleve una idea errada del modelo⁶. Este término verdadero es utilizado aquí en el mismo sentido en que Quevedo supo describir a su contemporáneo Velázquez como aquel pintor que con manchas sueltas consigue más verdad que parecido.

Sabemos que, a diferencia de sus colegas contemporáneos, Chambi gozó de una mirada de raíz indígena que maduró en una personalidad mestiza, lo que constituye la base de una obra fotográfica única, como es la suya, y que ha sido reconocida como un avai de la amplitud de la identidad nacional peruana. Y esa mirada, no lo olvidemos, fue la que le ganó fama internacional, especialmente en lo que respecta a su fotografía de carácter más etnográfico, que realizó sin fines comerciales.

merfa8.jpg

Image not found or type unknown

En esos retratos que Chambi hizo y guardó también con intereses personales, no hay cambio de recursos estéticos respecto a los que ofrecía a su clientela, excepto la ausencia del interés comercial, habitual en éstos. Esta afirmación refuerza la reivindicación del arte del retrato en la fotografía de Chambi como un género de primer orden, y no simplemente algo a lo que él se dedicaba por pura obligación profesional -por exigencia de la clientela-. El retrato para Chambi tenía una definición estética, como muestra el hecho de que él ofreciera esta estética Rembrandt, con toda la complejidad de su dedicación artesanal, a sus amigos y admiradores.

© De las fotografías reproducidas en este artículo: Archivo Chambi (Cuzco, Perú), 2004

NOTAS

1 · Julia Chambi López estuvo al frente del archivo de su padre durante casi treinta años, hasta poco antes de su fallecimiento, ocurrido recientemente, el 15 de octubre de 2003. Interesada en que la obra de su padre se estudiara rigurosamente, apoyó la investigación que Andrés Garay realizó para su tesis doctoral, defendida, con el título Martín Chambi. *Un milagro anunciado en la fotografía peruana*, en la Universidad de Navarra en febrero de 2001.

2 · Cfr. Ranney, Edward, «Martín Chambi: Poet of Light», *Earthwatch News* (Belmont, MA) ns 1, Spring-Summer, 1979, p. 3.

3 · Para conocer más características de este cuaderno de retratos ver: Garay A Ibújar, Andrés, « De Flandes a Cuzco: ¿reivindicación del retrato artístico fotográfico?», en *Revista de Comunicación*, Universidad de Piura, Perú, 2003. En este artículo el autor anuncia el hallazgo de este cuaderno.

4 · Cfr. Diario *El Sol*, Cuzco, 27 y 28 de marzo de 1923.

5 · Bockemühl, Michael, *Rembrandt, 1606-1669. El enigma de la visión del cuadro*, Taschen, Colonia, 2000, p. 40.

6 · Azara, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, p. 74

Fecha de creación

30/03/2004

Autor

Andrés Garay; Jorge Latorre

Nuevarevista.net