

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



**Llenando vacíos en la historia de la fotografía
cusqueña: el caso de Guillermo Guevara Yábar y
la representación visual del Cusco de los años
70 y 80**

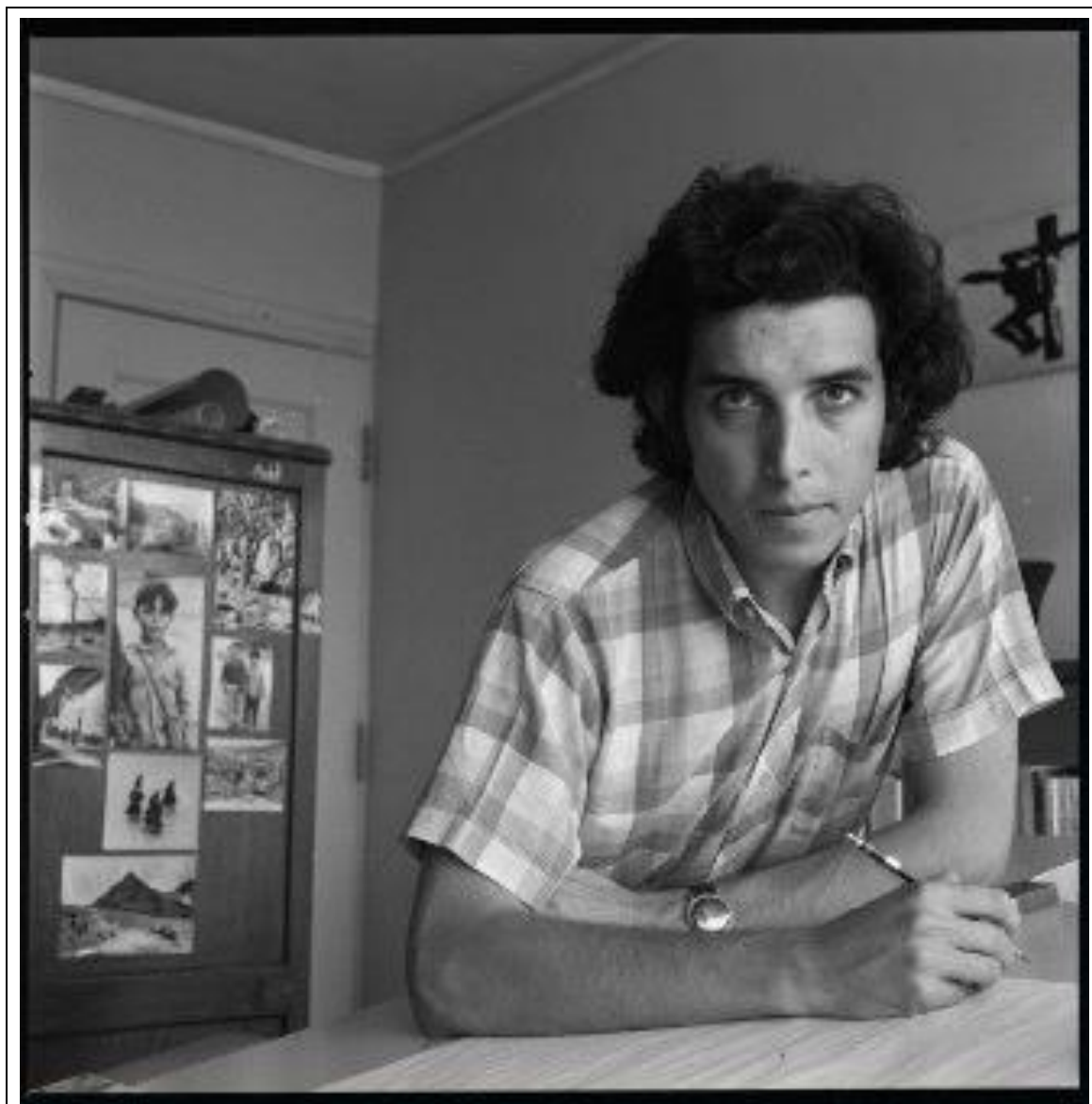
**Tesis para optar el Título de Licenciada en Comunicación
Audiovisual que presenta la Bachiller:**

CRISTINA ABIGAIL TORRES COSTILLA

NOMBRE DEL ASESOR:

SOFÍA VELÁZQUEZ NÚÑEZ

LIMA, MARZO 2016



Autorretrato de Guillermo Guevara Yábar. 1973

DEDICATORIA

A mis padres, Guido y Julia porque la distancia no fue impedimento para sentir su constante apoyo durante mi período universitario y en la realización de esta investigación.

A mi hermano Guido Julio, mi mejor amigo, por los juegos, las risas y la complicidad que nos une.

A la memoria de los grandes artistas de la fotografía cusqueña, a sus sucesores y herederos, y a quienes se dediquen a este arte en la actualidad.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación no hubiera sido posible sin la colaboración del protagonista, Guillermo Guevara Yábar. Gracias a su disposición y amabilidad pude lograr el acercamiento a su persona y obra y el resultado de ello es este trabajo.

También quiero agradecer a José Carlos Huayhuaca, curador de *Paskanas* y amigo de Guevara, por su interés en estudiar el arte local cusqueño y por su disponibilidad.

A cada uno de los historiadores, curadores y artistas que accedieron a las entrevistas pactadas para esta investigación de manera desinteresada: Rossano Calvo, Yadira Hermoza, Hugo Bonnet, Carlos Nishiyama, Teo Allain Chambi, Fortunato Gonzales, Adrián Carrasco y Germán Tito Sulca.

Finalmente, pero no menos importante, quiero agradecer muy especialmente a Sofía Velázquez, mi asesora de tesis, por su interés desde el primer día de clases en Seminario 1, por encaminar mis ideas, aclarar mis dudas y por su constante apoyo y disponibilidad durante todo este período.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	i
METODOLOGÍA	1
CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO	9
<i>1.1 La fotografía como representación y documento</i>	9
<i>1.2 Memoria, testimonio, identidad y nostalgia en la fotografía</i>	14
<i>1.3 Para un análisis de la imagen</i>	20
CAPÍTULO 2: UNA MIRADA A LA FOTOGRAFÍA	22
<i>2.1 Un acercamiento a la fotografía documental</i>	27
CAPÍTULO 3: LA FOTOGRAFÍA CUSQUEÑA	30
CAPÍTULO 4: GUILLERMO GUEVARA, EL AUTOR Y SU OBRA	44
<i>4.1 La vida y obra fotográfica de Guillermo Guevara Yábar en el Cusco de los 70 y 80</i>	44
<i>4.2. Las figuras internacionales más influyentes en Guillermo Guevara Yábar: Henry Cartier-Bresson, Ansel Adams y Sebastiao Salgado</i>	57
<i>4.3 Paskanas, la única muestra de Guillermo Guevara</i>	62
<i>4.4 Un acercamiento a la fotografía de esos años y a los fotógrafos de la época</i>	65
CAPÍTULO 5: ANÁLISIS FOTOGRÁFICO DE TRES FOTOGRAFÍAS DE PASKANAS	74
CONCLUSIONES	98
BILIOGRAFÍA	103
ANEXOS	114
<i>Anexos fotográficos</i>	114
<i>Entrevistas</i>	138

INTRODUCCIÓN

La imagen ha cumplido una función de documento y espacio de representación a lo largo de la historia. De este concepto no se puede excluir a la fotografía que, desde sus inicios, ha buscado ser retrato de la realidad y de la historia, asimismo, ha buscado representar, imitar, a veces interpretar e, incluso, inventar una realidad. Como señala Burke, la fotografía, como imagen, da lugar a la imaginación del pasado de una manera viva: “al situarnos frente a una imagen nos situamos frente a la historia” (2001: 17). Así, al ser cusqueña y habiendo terminado mi carrera de Comunicación Audiovisual, me interesé en investigar sobre la historia del registro visual de mi región, Cusco, y encontré que no todo está dicho.

La fotografía del Cusco ha tenido un rol de gran importancia en la historia del Perú. Gran parte de nuestros referentes fotográficos provienen de ahí y nombres como Chambi o Figueroa nos son familiares. Se han realizado muchas investigaciones con respecto a estos autores que, al igual que otros recientemente descubiertos, se desempeñaron como fotógrafos, principalmente, en la primera mitad del siglo veinte. De tal modo que, el interés de los investigadores se ha centrado en este período mas no en la fotografía cusqueña posterior, pues se sabe muy poco sobre ella, sus características, representantes principales, etc. Así, por un lado, se tiene un desarrollo de la historia de la fotografía cusqueña que podría definirse como la *historia oficial* a raíz de las muchas investigaciones, libros y artículos redactados sobre este período. Mientras que, por otro lado, existen autores que se desempeñaron como fotógrafos después de 1950 que no están integrados en la historia oficial y permanecen en el ámbito de lo *no oficial*. De tal modo que, no existe información que integre la historia de la fotografía cusqueña en una sola.

En este sentido, cabe definir los conceptos de *historia oficial* e *historia no oficial*. Cárdenas relaciona el primer concepto a la historia impuesta por el Estado para mantener y defender su poder político. Es una concepción de la historia desde la visión de las clases dominantes que se transmite a partir de instituciones como el sistema educativo, y a través de diversos mecanismos como los medios de comunicación masiva; así “la historia oficial hace una narración de hechos en función de sus intereses” (2001: 23).

Por otro lado, se encuentra el concepto de historia no oficial, al cual la autora define como aquella elaborada “en las instituciones no gubernamentales, en la comunidad o en el grupo étnico, en la vida cotidiana de los hombres”. En este sentido, la historia no oficial es una historia oculta, negada, clandestina, que perdura en la memoria de los pueblos y “no se define por el lado étnico, ni de clase, ni de género, es una forma de pensar o una ideología contestataria al sistema social imperante” (2001: 25-26).

Esta diferenciación entre historia oficial y no oficial se percibe en la historia de la fotografía cusqueña en el sentido de que existieron fotógrafos cuya historia ha permanecido en la memoria de la población y en los círculos fotográficos, sin embargo, no han sido integrados en la historia que se tiene como oficial, probablemente, a falta de interés o datos relevantes.

Como historia oficial se sabe que la región del Cusco, independientemente de la capital, ha desarrollado la fotografía ampliamente. Hacia fines del siglo XIX este arte cobró gran importancia, dando lugar a lo que muchos denominan como Escuela de Fotografía del Cusco, título que surgió a raíz del estudio y descubrimiento de material diverso de fotógrafos que ejercieron en esta ciudad (Huayhuaca 2013) y que hoy es considerado muy valioso para el arte, la cultura y la historia local y nacional.

Asimismo, otra etapa importante para la fotografía cusqueña fue el material elaborado en los Talleres de Fotografía Social (TAFOS) realizado durante los años de violencia interna (Huayhuaca 2013). A través de estos, muchos fotógrafos nuevos que buscaron retratar y denunciar su realidad, surgieron en comunidades del Cusco y otros lugares del país.

Así, según el crítico y docente universitario José Carlos Huayhuaca, vemos que se desarrollaron dos grandes períodos que definieron parte de la historia *oficial* de la fotografía del Cusco: la primera etapa, conformada por la Escuela de Fotografía Cusqueña que, según los estudiosos, concluyó con Eulogio Nishiyama a mediados del siglo veinte; y la segunda, que vendría más de treinta años después, con el proyecto de fotografía social TAFOS. Podemos observar, entonces, un aparente vacío de producción visual y fotográfica entre estas dos etapas histórica, social y artísticamente relevantes.

Cabe señalar que en la actualidad se está investigando sobre la vida y obra de nuevos autores, sin embargo, al igual que los autores clásicos, estos también habrían realizado su obra fotográfica en la primera mitad del siglo veinte. Entre ellos está Daniel Cisneros, quien laboró en la década del 40 y fue seguidor de Figueroa Aznar y Chambi; Gregorio Licuona, considerado uno de los últimos fotógrafos de este período y que fue alumno de Pablo Veramendi y seguidor de José Gabriel Gonzáles; y Víctor Chambi, hijo de Martín Chambi y quien realizó una serie de fotografía documental de la región en los años sesenta (Allain 1994: 172-173). De tal modo que, vemos que la fotografía de los años sesenta, setenta y ochenta no está del todo descrita.

Así, mi investigación parte, principalmente, de mi interés por llenar estos vacíos que se perciben en la historia de la fotografía cusqueña y por plantear un acercamiento a lo que no es considerado, necesariamente, como *oficial*, es decir, a lo que no aparece en los libros de fotografía, que por diferentes razones, no ha sido destacado como representativo. Considero que existe una gran cantidad de información, datos y documentación que debe ser sistematizada para construir una historia de la visualidad cusqueña integrada y amplia pues, parafraseando a García Canclini, es en esta tensión entre lo oficial y lo que no es, donde radica la vitalidad de la historia que se escribe y en donde podemos dar cuenta de las intenciones, prioridades y espíritu de una época

Un ejemplo de material y documentación visual que aún no ha sido revisado de manera oficial, es el registro fotográfico realizado por Guillermo Guevara Yábar, un fotógrafo cusqueño cuyas características, contexto histórico y producción visual, llamaron mi atención poderosamente. En él encontré las huellas de una parte de la historia de la fotografía cusqueña que no ha sido contada. Este autor dio a conocer su obra fotográfica en el año 2013 a través de su primera muestra denominada *Paskanas, antología fotográfica de Guillermo Guevara Yábar* la cual contiene imágenes realizadas en las décadas de los 70 y 80 en diferentes ciudades del país, pero sobre todo en la región del Cusco. Este autor surge como algo novedoso respecto a los dos períodos previamente señalados. Guevara será, entonces, el autor que encarne y represente mi interés por este aparente vacío de producción visual cusqueña.

Mi acercamiento a la fotografía de Guevara surgió casi por casualidad. Me encontraba de vacaciones en Cusco cuando se estrenó la muestra de fotografía *Paskanas*

y días después se ofreció una charla acerca de esta. Al ingresar a la muestra observaba en cada fotografía rezagos de un pasado desconocido, de construcciones que ya no existen y de personas cuyos rostros eran de otro tiempo pero que me resultaron familiares. En cada fotografía encontraba, mayormente, rostros de niños, paisajes arquitectónicos y experiencias de visita a un lugar nuevo.

Días después asistí a la charla en la que se encontraban presentes comunicadores, estudiantes y el propio artista. En esta charla se habló de todo: de grandes fotógrafos como Ansel Adams y Robert Frank, sobre la luz del Cusco y lo difícil que era manejarla, de fotógrafos locales, etc. Seguidamente, José Carlos Huayhuaca, curador de la muestra y muy amigo de Guevara, mencionó la importancia de *Paskanas* para la fotografía local y nacional. Para él, la fotografía del Cusco estaba definida por los dos grandes períodos mencionados previamente: la Escuela de Fotografía del Cusco vigente hasta 1950, aproximadamente, y el proyecto TAFOS, presente en la región en los años 80. Entonces, se cuestionaba: “¿qué paso con la fotografía local en los 60’s, 70’s y 80’s?” generando en mí mucha curiosidad y muchas ganas de investigar, pues como se mencionó, las imágenes de *Paskanas* fueron realizadas en este período, específicamente, en los 70 y 80. En este sentido cabe preguntarse ¿quién es Guillermo Guevara Yábar y en qué consiste su obra fotográfica? y sobre todo, ¿cómo forma parte de un continuo en la historia de la fotografía cusqueña?

Investigando más sobre Guevara me llamó la atención su vida personal, la que relaciono a la mía. Uno de esos aspectos fue el viaje que estuvo presente en su vida desde siempre. En Cusco muchas familias tienen raíces en diferentes distritos, fue mi caso y también el de Guevara, quien viajó constantemente a las haciendas familiares y siempre estuvo expuesto a otras realidades como la pobreza y la brecha social. Además, cada experiencia de viaje resultó para él la exploración de nuevos lugares que, con ayuda de la cámara fotográfica, dejó registrados para siempre. Mi caso es similar: desde muy niña he viajado al Valle Sagrado, propiamente, a la provincia de Calca debido a que mis padres y abuelos nacieron y vivieron allá. He conocido muchas personas, familiares y demás, pero también he sido testigo de la realidad social, así como de diferentes fiestas y costumbres que hoy identifico como propias, quizás diferentes a las que pudo observar Guevara en sus viajes a las haciendas de Paucartambo o La Convención.

En este sentido, me identifico con Guevara pues ambos hemos crecido en este contexto, uno diferente al otro, pero en la misma ciudad y en dos tiempos distintos. La fotografía fue el arma perfecta para registrar lo significativo para él, “aquellas (escenas) que tocaban su mundo interior, fuesen niños campesinos, nevados alto andinos o rincones urbanos” (Huayhuaca 2013). Así, Guevara es ejemplo de cómo las experiencias de vida influyen en el trabajo del artista y ello tiene como resultado un trabajo hoy reconocido como un documento único y muy valioso.

Considero que como Guevara existen más fotógrafos cuya actividad fotográfica data de estos años, pues es difícil creer que en ese período (1950-1980) y en una ciudad con una tradición visual como la cusqueña, ningún artista se haya dedicado a la fotografía. Al enfocarme en Guevara estoy, de alguna manera, haciendo referencia a la fotografía de esa época, los años en los que él se desempeñó como fotógrafo y, por qué no, a sus contemporáneos. De modo que, en la presente investigación busco identificar y analizar formas de representación en la obra de Guillermo Guevara Yábar similares a las de sus predecesores, la Escuela de Fotografía Cusqueña, y a la de sus contemporáneos; y así conocer en qué medida el trabajo de Guevara se articula de manera orgánica en la historia de la fotografía cusqueña de 1970 y 1980.

Propongo entonces, un acercamiento al trabajo elaborado por este personaje como una posibilidad de representación de nuevas generaciones de fotógrafos locales y como un período con grandes antecesores, pero que parece tener características propias que van desde las motivaciones personales hasta el hecho de no exhibir el trabajo realizado. Pretendo hacer un estudio de su fotografía, pero sobre todo del fotógrafo mismo, el cual, evidentemente, es diferente a lo ya conocido y que tiene como producción un registro fotográfico que parte de motivaciones diferentes a las de otros autores.

Por todo lo señalado anteriormente, mi investigación se titula “Llenando vacíos en la historia de la Fotografía Cusqueña: el caso de Guillermo Guevara Yábar y la representación visual del Cusco de los 70 y 80”.

Considero que este tema es original y relevante, ya que busca conocer el trabajo de Guevara, nunca antes estudiado y visto por pocos, y lo que representa para la fotografía local y nacional. El trabajo de este fotógrafo se caracteriza por el registro de la arquitectura, los personajes y paisajes de una región, y parte del interés de una persona

por testimoniar su propio entorno social y cultural. Así, los temas de Guevara terminan convirtiéndose en universales: la revisión de los orígenes, la reflexión sobre la vida “simple” y diaria, las preguntas generales sobre la existencia a partir de la contemplación de la vida cotidiana, etc.

Guillermo Guevara Yábar y su obra poseen características tanto propias, que lo hacen único como autor; como generales, que lo acercan a sus antecesores y contemporáneos, como se verá más adelante. Asimismo, la obra de Guevara asciende a 15000 negativos (Huayhuaca 2013), de modo que, estamos hablando de un gran bagaje fotográfico. Por todo lo señalado, considero que Guevara es un autor que debe articularse en la historia oficial de la fotografía cusqueña



METODOLOGÍA

La presente investigación es, primeramente, descriptiva en el sentido de que busca hacer una descripción de aspectos importantes de la fotografía (definiciones técnicas y teóricas, discusiones sobre ella y su historia), del contexto sociocultural y artístico de la región Cusco en los diferentes períodos estudiados (primera mitad del siglo XX y años 70 y 80) y el desarrollo de la fotografía en esta región. Asimismo, el enfoque descriptivo esta direccionado a la historia de vida del sujeto de estudio, acercamiento a su obra y a la de sus contemporáneos. Así, la metodología propuesta consistió, por un lado, en la recopilación de antecedentes históricos y personales que permitieron construir una línea evolutiva, estilística y técnica de la fotografía nacional e internacional, profundizando en la fotografía cusqueña para reconstruir la narrativa visual existente en el trabajo de Guevara. Los principales espacios de búsqueda teórica fueron textos encontrados en publicaciones especializadas en la materia –publicaciones regionales, nacionales e internacionales–, así como en entrevistas a especialistas en fotografía y arte e investigadores artísticos, históricos y visuales. Por otro lado, como se señaló, se realizó un recuento histórico de las épocas que implica esta investigación: la primera mitad del siglo XX, que abarca la Escuela de Fotografía Cusqueña; y las décadas del 70 y 80, período en el que Guevara realizó sus fotografías, ambos períodos se revisaron en fuentes bibliográficas y orales.

El enfoque interpretativo de la investigación estuvo ligado al análisis del fotógrafo y de su trabajo. Se recopilaron datos importantes sobre su vida y su desarrollo como artista y a partir de estos y el análisis de su obra, se realizó una interpretación para finalmente, establecer relaciones con sus predecesores y contemporáneos. Primero, se buscaron conceptos teóricos relacionados a la fotografía en general. Ello me sirvió para realizar un análisis profundo de mi sujeto de estudio y su obra fotográfica. Así, en el marco teórico se definen los conceptos principales relacionados a la fotografía: *representación* y *documento*. Además, se plantea una mirada crítica y reflexiva sobre la *memoria*, *identidad* y *nostalgia*. Estos conceptos fueron complicados de escoger y agrupar. Escogí los que, usualmente, están relacionados a la fotografía y que han sido desarrollados ampliamente por escritores reconocidos. Mientras que, los otros conceptos como nostalgia e identidad fueron escogidos por su proximidad a Guevara y su obra. Todos estos elementos me

sirvieron para un mejor acercamiento a la fotografía del autor, así como a la Escuela de Fotografía Cusqueña. También, se definieron los conceptos de *denotación* y *connotación* de Daniel Chandler que me sirvieron para el estudio de las tres fotografías escogidas de *Paskanas*. Ambos conceptos me permitieron hacer un análisis fotográfico y acercarme a lo que hay detrás de cada imagen: pensamientos y motivaciones personales o sociales del autor, influencias, entre otros. Estos conceptos fueron encontrados en textos ubicados tanto en la Biblioteca Central PUCP, como en bibliotecas virtuales.

Los siguientes temas buscados en los textos especializados fueron los relacionados a la fotografía en general, sus definiciones técnicas y teóricas y su historia y cambio a lo largo del tiempo. De modo que, en el siguiente capítulo, titulado “Una mirada a la fotografía” se hicieron algunas definiciones de fotografía y una descripción general de su historia técnica y social, sin dejar de hacer referencia a su desarrollo como arte. En este capítulo también se definió la fotografía documental, sus características históricas más relevantes y la aparición de revistas como *Life* que permitieron su desarrollo a nivel mundial. Este capítulo me permite introducirme en el aspecto histórico y técnico de la fotografía para luego profundizar, en el siguiente capítulo, en su desarrollo en el Perú y, propiamente, en Cusco. Asimismo, me permite conocer sus definiciones principales que me son útiles para acercarme a la vida y obra de mi sujeto de estudio: Guevara. Además, el acercamiento a la fotografía documental lo considero relevante, ya que la obra de Guevara es considerada como tal. Sin embargo, no me limito a aceptar las definiciones, sino que propongo conversar con ellas en función a la producción fotográfica, estilo y referentes de Guevara.

El espacio donde se desarrolló Guevara como fotógrafo fue la región de Cusco, por lo que la búsqueda bibliográfica y oral también estuvo direccionada a la historia de la fotografía local. Así, en el tercer capítulo se describió, de manera general, la historia de la fotografía en el Perú para luego profundizar en la fotografía cusqueña y su contexto histórico: los inicios; la Escuela de Fotografía Cusqueña, sus representantes principales, como Martín Chambi y José Manuel Figueroa; así como, la corriente indigenista, que influyó en el arte local, por lo tanto en la fotografía. Considerando que Guevara se desarrolló como fotógrafo en la segunda mitad del siglo XX, propiamente, en los años 70 y 80, este capítulo me sirve como introducción a la historia de la fotografía cusqueña y me permite conocer los autores principales y sus motivaciones, pero sobre todo, las

características de su obra, las cuales considero que se mantienen vigentes décadas después tanto en la fotografía como en el cine local. Como se verá a profundidad, la importancia de la Escuela de Fotografía Cusqueña radica en los sedimentos que deja en los artistas venideros como Guevara.

Sobre este primer período de la fotografía cusqueña y el indigenismo existe bastante información bibliográfica. La información de este capítulo fue hallada en textos virtuales y de bibliotecas: Biblioteca Central PUCP, Centro Bartolomé de las Casas (Cusco), Biblioteca Municipal de Cusco y Biblioteca de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco (UNSAAC), lugares donde el acceso no me resultó complicado. Asimismo, realicé una entrevista a Yadira Hermoza, encargada de la Fototeca Andina entre el año 2012 e inicios del 2014 y a la que tuve facilidad de acceder gracias a nuestra cercanía familiar. Lo difícil en este capítulo fue ordenar la información obtenida y decidir con que datos permanecer. Finalmente, pude quedarme con los datos más relevantes para mi investigación.

En este capítulo también hice un acercamiento al truncamiento fotográfico de la tradición iniciada por la Escuela, lo cual sirve como punto de partida para plantear una discusión sobre por qué existe la contradicción que implica que con tan importante antecedente fotográfico este arte se haya, aparentemente, estancado. El capítulo finaliza con la descripción de la fotografía posterior a la Escuela. Los rezagos indigenistas siguen presentes en autores como Víctor Chambi y autores clásicos como Martín Chambi y Eulogio Nishiyama se centran en una nueva rama: la fotografía de prensa.

El cuarto capítulo titulado “Guillermo Guevara Yábar: el artista y su obra” está dedicado a la historia de vida del autor y a su relación con la fotografía. Estos dos aspectos van entretrejiéndose con la historia local de Cusco de los 70 y 80 a nivel social, cultural y artístico. En este capítulo la mayoría de información fue obtenida gracias a las entrevistas realizadas. Así, se realizaron entrevistas a Guillermo Guevara, sujeto de estudio de la presente investigación; José Carlos Huayhuaca, curador de *Paskanas* y amigo de Guevara; y a Rossano Calvo, antropólogo e historiador, cuyo conocimiento sobre el contexto sociocultural del Cusco de los 70 y 80 me fue útil para conocer la realidad en la que se desarrolló Guevara como fotógrafo. Este primer apartado constituye la entrada al análisis en sí mismo pues describo la historia de vida del autor, su exposición temprana a

realidades sociales propias de la época, sus primeras inclinaciones a la fotografía y su actividad fotográfica ya intensa y en la región de Cusco. Así, introduzco aspectos importantes del autor y su obra que se verán a profundidad en el capítulo del análisis.

Conocí a Guevara desde el día que se realizó el conversatorio sobre su muestra *Paskanas*. Al final de este me acerqué al autor y le comente mi interés en su trabajo, por lo que intercambiamos correos electrónicos. Lo mismo sucedió con Huayhuaca. Ya luego de este encuentro asistí a la muestra fotográfica *Paskanas* y pude observar sus fotografías. La comunicación siguió con ambos autores por medio de correo electrónico hasta que se concretó una entrevista. En primer lugar, entrevisté a Huayhuaca, la entrevista fue breve y se desarrolló en su residencia en Lima. Él me comento, básicamente, su relación con Guevara y el acercamiento a su obra. Tiempo después, entrevisté a Guevara. Esta entrevista se dio en la Pontificia Universidad Católica del Perú en la que trabaja como docente de la facultad de Arquitectura. Nos encontrábamos en la cafetería de Arte y debido a las construcciones de la facultad de Derecho, el espacio tenía mucho ruido pero la conversación fluyó naturalmente. Esta entrevista fue de mayor profundidad que la anterior, Guevara me comentó toda su historia de vida, su relación a la fotografía y me facilitó características de su obra en general y de algunas fotografías específicas. La comunicación siguió por medio de correo electrónico y llamadas telefónicas. De las conversaciones con Guevara puedo decir que fueron muy simpáticas, creo que congeniamos muy bien y entramos en confianza fácilmente. El autor no tuvo problema en contestar y aclarar todas mis dudas, lo cual me ayudó bastante a profundizar en algunos temas.

Para este capítulo realicé también una entrevista al antropólogo Rossano Calvo. Conocí a Calvo mientras me encontraba trabajando como reportera gráfica para un diario del cual él era columnista. Le comente mi trabajo y no tuvo ningún problema en ayudarme y facilitarme sus textos. Esta entrevista se dio en uno de los locales de su centro de trabajo, la UNSAAC y fue de corta duración pero de gran ayuda.

Ya que este capítulo trata en su totalidad sobre Guevara y su obra, seguidamente se describen las influencias internacionales que recibió el autor y las características centrales de *Paskanas*, su única muestra fotográfica. Primeramente, me parece importante profundizar en la obra de los artistas que influyeron en Guevara: Henry Cartier-Bresson,

Ansel Adamas y Sebastiao Salagado, pues son claras las influencias que los tres artistas ejercieron en Guevara. Como se verá más adelante, si bien no hay un estudio exhaustivo de la obra de estos tres grandes por parte de Guevara, sí se da que dejan en el autor aspectos que luego toma en cuenta en la realización de su obra. Este apartado me permite conocer más características de la obra de Guevara. Posteriormente, se describen las características principales de la muestra *Paskanas*. Esta información la conseguí gracias a las entrevistas a los involucrados y a la información que encontré en algunos diarios nacionales que cubrieron el evento. En este apartado también hago un acercamiento a las imágenes que más llamaron mi atención y a las motivaciones que llevaron a Guevara a publicar sus fotografías tanto tiempo después, así como a sus similitudes a la obra de la Escuela de Fotografía Cusqueña.

Finalmente, cierro este capítulo con el acercamiento a la obra de autores locales e internacionales, cuya actividad fotográfica se desarrolla paralelamente a la de Guevara. El descubrimiento de estos autores se da gracias al propio Guevara que me comenta sobre algunos colegas de la época (fotógrafos cusqueños de los 70 y 80), a textos y entrevistas que encuentro en Internet, así como a relaciones de edad y contexto que establezco entre Guevara y los otros artistas. Primeramente, hago una descripción de los llamados *fotógrafos de documento* con quienes me contacto a raíz del homenaje a fotógrafos cusqueños realizado por la Municipalidad del Cusco en agosto del 2015. Aproveché esta oportunidad para acercarme a los fundadores de esta asociación y conocer más sobre su obra. Las entrevistas fueron realizadas en el mismo evento.

Por otro lado, el acercamiento a Teo Allain Chambi y Carlos Nishiyama se establece gracias a un amigo fotógrafo que los conoce. En el caso de Allain accedo a mayor información gracias a la muestra itinerante de su abuelo Martín Chambi en Cusco, de la que él es el principal organizador y donde conseguí su número telefónico. En el caso de Nishiyama, logré conseguir la dirección de su estudio. Las entrevistas a ambos fueron realizadas en sus respectivos espacios fotográficos. La entrevista a Allain fue de larga duración, en ella me mostró herramientas y fotografías de su abuelo y me contó sobre su propio trabajo y el contexto de la época en la que se desempeñó como fotógrafo. Fue una entrevista muy interesante y productiva para mi investigación. La entrevista a Nishiyama fue más hermética y breve, pero la información que me otorgó fue también valiosa. El tercer autor, Fortunato Gonzales, me ofreció una entrevista gracias a su cercanía a una

amiga que resultó ser su alumna de fotografía en la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes “Diego Quispe Titto” de Cusco. La entrevista se realizó en el local de la Escuela y fue breve pero muy interesante.

La descripción de la obra de todos estos autores me sirve para reforzar mi hipótesis sobre la vigencia de la fotografía cusqueña en las décadas posteriores a la Escuela de Fotografía Cusqueña. Asimismo, me permite establecer relaciones temáticas, formales y técnicas con la obra de Guevara.

En el último capítulo que se titula “Análisis fotográfico de tres fotografías de *Paskanas*” se analizan tres fotografías pertenecientes a la muestra de Guevara escogidas sobre la base de criterios de selección que se explicarán en el mismo capítulo. Este análisis se hizo sobre la base de los conceptos de *denotación* y *connotación* de Daniel Chandler y me permitió conocer las características formales y técnicas de la obra de Guevara sintetizadas en tres de sus fotografías. Asimismo, se relaciona la vida y obra del autor a los conceptos definidos en la primera parte del marco teórico, lo cual me es útil para hacer un análisis de mayor profundidad en cuanto a lo que hay detrás de cada imagen de Guevara: motivaciones personales, influencias, objetivos, etc.

Por todo lo señalado anteriormente, la pregunta, hipótesis y objetivos son los siguientes:

Pregunta de investigación

¿La producción fotográfica de Guillermo Guevara Yábar mantiene características similares a la obra de sus predecesores y contemporáneos, de tal modo que forme parte de un continuo en la historia de la fotografía cusqueña?

Hipótesis general

La producción fotográfica de Guillermo Guevara Yábar mantiene formas de representación similares a las de sus predecesores –La Escuela de Fotografía Cusqueña– y sus contemporáneos. Así, su obra resulta relevante para un análisis completo y amplio de la representación visual cusqueña de 1970 y 1980.

Objetivo general:

Identificar y analizar formas de representación en la obra de Guillermo Guevara Yábar similares a las de sus predecesores, la Escuela de Fotografía Cusqueña, y a la de sus contemporáneos; y así conocer en qué medida el trabajo de Guevara se articula de manera orgánica en la historia de la fotografía cusqueña de 1970 y 1980.

Objetivos específicos:

1. Definir conceptos teóricos afines a la fotografía y relacionarlos con la vida y obra de Guillermo Guevara, para así realizar un análisis en cuanto a motivaciones, influencias, objetivos del autor, entre otros.
2. Acercarme a las definiciones teórica, técnicas e históricas de la fotografía y profundizar en la fotografía documental que es desarrollada por Guillermo Guevara en su muestra *Paskanas*.
3. Describir la historia oficial de la visualidad cusqueña sintetizada en la Escuela de Fotografía Cusqueña, la fotografía de prensa de los años 60 y el Cineclub Cusco. Profundizar en la obra de los artistas de la Escuela de Fotografía Cusqueña para establecer relaciones temáticas y plásticas con la obra de Guillermo Guevara.
4. Relatar la historia de vida de Guillermo Guevara y su desarrollo como fotógrafo en el Cusco de los 70 y 80 para conocer aspectos importantes de su vida y contexto que influenciaron en su obra fotográfica.
5. Conocer aspectos de la muestra *Paskanas* y contextualizar la producción de Guillermo Guevara para establecer relaciones referenciales e históricas.
6. Indagar sobre la fotografía cusqueña de los años 70 y 80 y profundizar en el trabajo fotográfico de autores cusqueños contemporáneos a Guevara para establecer relaciones temáticas, formales y técnicas con su obra.
7. Analizar la producción de Guillermo Guevara sintetizada en tres fotografías escogidas de *Paskanas*.

8. Establecer la relevancia de la fotografía de Guevara Yábar para la historia de la fotografía local y nacional y ubicarla en un determinado contexto histórico y social.



CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO

Este primer capítulo da lugar a los conceptos que utilizaré a lo largo de mi tesis, que relaciono a la fotografía y me son útiles a la hora de analizar mi sujeto de estudio: Guillermo Guevara y su archivo fotográfico.

En el último apartado hago referencia a los conceptos de denotación y connotación de Daniel Chandler, pues estos me permitirán hacer un análisis a profundidad sobre las fotografías de Guevara.

1.1 La fotografía como representación y documento

Se ha dicho mucho de la fotografía y su rol de “representación de la realidad”. Consultando al diccionario de la Real Academia Española la palabra *representación* está definida entre otros conceptos, como “figura, imagen o idea que sustituye a la realidad” (RAE, 2014). Este concepto me sorprendió pues no sé si la fotografía –como imagen- *sustituya* la realidad, pero considero que sí la puede interpretar de muchas maneras. En efecto, se puede aplicar a la fotografía, el concepto de *mímesis*, que está definido en la estética clásica como “la imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte” (RAE, 2015).

Para profundizar este concepto se puede definir la representación en relación a la cultura y al lenguaje. Stuart Hall al respecto señala que la representación es parte esencial del proceso a través del cual se produce sentido y se intercambia entre miembros de una cultura (1997: 2). En este sentido, todo producto cultural está inmerso en un circuito, por lo cual Hall propone un modelo de comunicación de masas diferente al lineal – Emisor/Mensaje/Receptor– y lo define de la siguiente manera: producción, circulación, distribución/consumo, reproducción. Este circuito permite que las prácticas señaladas estén conectadas, un concepto se asocia a otro de manera circular e infinita: producción, circulación, distribución/consumo, reproducción, producción, circulación, etc. Sin embargo, cada uno conserva su carácter distintivo y tiene su modalidad específica propia (Hall 1980).

Asimismo, Hall señala que “el objeto de estas prácticas es el significado y los mensajes en la forma de vehículos de signos de una clase específica organizados como cualquier forma de comunicación o lenguaje” (1980). Siguiendo este concepto, la representación es la producción de sentido a través del lenguaje (Hall 1997: 2). El lenguaje permite dar sentido a las cosas, al mundo de la gente, objetos, eventos, y nos permite expresar un pensamiento complejo a otras personas sobre esas cosas (Hall 1997: 4). Pero también es la construcción de un sentido simbólico, contextual, representativo, etc. Es una forma de crear sentido (Hall 1980).

Para entender mejor este concepto Hall usa el ejemplo de un cuadro de Abel y Caín, estas figuras están *en el lugar de*, y al mismo tiempo *están por* la historia de Caín y Abel, es decir existe un contexto, historia y concepto detrás de esa representación (1997: 3).

Existen dos sistemas de representación según Hall: en primer lugar, está aquel donde “objetos, gente y eventos se correlacionan con un conjunto de conceptos o *representaciones mentales*”, sin estas no podríamos interpretar el mundo y el sentido depende de ellas (1997: 4). Cabe resaltar que también somos capaces de formar conceptos oscuros y abstractos, incluso, de cosas que nunca hemos visto (Hall 1997: 2). Asimismo, se le denomina *sistema* porque nos permite organizar, agrupar, clasificar. El segundo sistema de representación viene a ser el lenguaje, pues es quien nos permite tener acceso al sentido a través de un lenguaje común. Si cada uno tuviera su propio mapa conceptual las personas interpretarían el mundo de maneras diferentes y no podrían compartir pensamientos y demás. De modo que, el lenguaje permite que podamos correlacionar conceptos e ideas con ciertas palabras, sonidos o imágenes visuales (Hall 1997: 4-5).

Esto se aplica a la imagen, por tanto, a la fotografía. Una fotografía es un sistema de representación, ya que aquella cosa, persona o realidad social que nos muestra tiene sentido gracias a los conceptos mentales que nosotros tenemos y al lenguaje que nos permite discutir sobre esa fotografía. Asimismo, la fotografía también nos permite dar origen a nuevos conceptos o representaciones mentales sobre algo, la representación que hace de la cosa, nos permite tener una idea sobre esa cosa.

Mientras Hall se enfoca en la representación relacionada a la producción de sentido que se da a partir de nuestros conceptos mentales y al intercambio a través del

lenguaje, Barthes se enfoca en el elemento original, el que es representado y a partir del cual se establece una relación con la realidad. El autor señala que la imagen suele parecer la cosa misma cuando en realidad es una representación de la cosa, una representación de la realidad. En el caso de la fotografía señala: “llamo «referente fotográfico» no a la cosa facultativamente real a la que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía” (1990: 136).

En este sentido es útil el ejemplo del cuadro de la pipa de Magritte, el cual consiste en el dibujo de lo que conocemos como pipa, pero que lleva el título “Esto no es una pipa”. Al respecto, Foucault señala que el texto de Magritte es doblemente paradójico, pues se propone nombrar lo que no tiene necesidad de serlo, ya que la forma del dibujo es demasiado conocida al igual que el nombre (1981: 36). Sin embargo, su objetivo es señalar que no hay pipa en ninguna parte. Cuando el autor dice “esto es una pipa”, según Foucault (1981: 44), ha tenido que retractarse y más bien decir lo siguiente:

- “Esto no es una pipa, sino el dibujo de una pipa”
- “Esto no es una pipa, sino una frase que dice que esto es una pipa”
- “En la frase ‘esto no es una pipa’, *esto* no es una pipa: este cuadro, esta frase escrita, este dibujo de una pipa, todo esto no es una pipa”

De modo que, lo que Magritte nos quiere decir a través de su cuadro es que su dibujo es la imagen de la cosa, la representación, en este caso visual, de la cosa.

Las definiciones de Barthes y Foucault las relaciono a la veracidad de la imagen. Al respecto, Sontag señala que nos acostumbramos a que la imagen llegue a nosotros como versión verás, pero nada en ella nos garantiza que así sea: “que las fotografías sean elogiadas por su veracidad, su honradez, indica que la mayor parte de las fotografías, desde luego, no son veraces” (Sontag 2006: 126).

Más allá de si la imagen –en este caso, fotográfica– es verás o no debemos tomar en cuenta la interpretación de la realidad que se representa en ella. Así, cualquier mirada de la realidad implica adoptar un punto de vista definido que “nos permita mirar la realidad, pensar la imagen y ser conscientes de nuestra capacidad para interpretar la realidad y aportar una mirada potencialmente transformadora del mundo” (Aparici 2006: 13). En este sentido, Sontag señala que las imágenes fotográficas son fragmentos que

conforman el mundo, pequeñas muestras de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir; es finalmente, una interpretación de la realidad como lo son las pinturas, dibujos o lo que se escribe sobre alguien (2006: 14).

Siguiendo el concepto de interpretación de la imagen, Aparici señala que en un determinado contexto la imagen tiene dos componentes: la realidad que reproduce y el significado de esa realidad representada, el último varía según los individuos, ya que sus características y experiencias propias le darán un significado diferente a la imagen. El significado del mensaje dependerá, sobre todo, de la intencionalidad que el emisor le otorgue, en función a su contexto y a la expectativa de los receptores (2006: 46).

En conclusión, la representación es clave para comprender un proceso comunicacional y la imagen, así como otras representaciones, tiene un emisor con su subjetividad, un receptor con su subjetividad y una serie de códigos que se pueden traducir en mensajes. Asimismo, hay un discurso y siempre se está representando. De modo que, ¿por qué es importante discutir sobre la representación?, porque en ella está implícita una forma de ver el mundo, de entenderlo. A su vez, tiene relación con el contexto histórico, así como, con los orígenes del autor, con su subjetividad, y con la subjetividad que el receptor tiene respecto a esa representación. Por último, la imagen nos permite conocer el mundo, crear una mirada sobre él, aunque, como dice Sontag, nada nos garantice su veracidad.

Con el fin de analizar de forma ordenada y exhaustiva el trabajo de Guevara, me acercaré al concepto de documento en la fotografía. En “La fotografía como documento social” Gisele Freud hace hincapié en el rol social de la fotografía y su función documental, señala que cada momento histórico es testigo del nacimiento de diferentes expresiones artísticas ocurriendo así que cada sociedad produce formas definidas de expresión. Con el paso del tiempo, la fotografía dejó de ser el novedoso arte de las clases sociales altas para pasar a ser el arte más democrático de todos, pues fue aceptada de la misma manera en las diferentes capas sociales. La fotografía se ha vuelto un instrumento de primer orden para la sociedad, pues su capacidad de reproducir exactamente la realidad externa le da un carácter documental y termina siendo el procedimiento de reproducción más fiel e imparcial de la vida social (Freud 1976: 7-8).

Mientras Freud se centra en la fotografía como documento relacionándola a su capacidad de reproducir exactamente la realidad, otros autores se enfocan en el rol del emisor-fotógrafo, mensaje y receptor-espectador. Según Ledo la palabra *documental* implica algo que es portador de información, que conlleva “la inscripción, el registro, la escritura de un hecho, de una realidad observable y verificable” (1998: 35). Asimismo, el documental responde a cuestiones sociales de las que estamos enterados de un modo consciente (Nichols 1991: 32). Según Ledo, más allá de la fidelidad a la realidad representada, el efecto documental se manifiesta por la consciencia del espectador y su modo de “percibir las imágenes construidas, según los cánones del documental” (1998: 61). Esto tiene relación directa con el mensaje contenido en la fotografía, el cual tiene características propias que determinan comportamientos, vivencias y maneras de entender la realidad. El emisor, es decir el fotógrafo, se mueve dentro de una dinámica social de pertenencia a un grupo (Aparici 2006: 40). Las fotografías, según Sontag, son experiencia capturada, siendo la cámara “el arma ideal de la conciencia en su afán adquisitivo” (2006: 14). Asimismo, Freud señala que el carácter de la imagen se halla determinado por la manera de ver del operador, la imagen responde a la necesidad del hombre de expresar su individualidad. Hacer fotos, es para el hombre, “una exteriorización de sus sentimientos, una especie de creación” (1976: 8).

Los conceptos *representación* y *documento* se observan en Guevara y su obra. En primer lugar, considero que las fotografías de Guevara son un sistema de representación que dan a conocer características propias de la región Cusco que tienen sentido gracias a los conceptos mentales del espectador. A su vez, la obra de Guevara puede dar origen a nuevos conceptos sobre la realidad representada, ya que es uno de los pocos fotógrafos que laboraron en los años 70 y 80. Por otro lado, las imágenes de Guevara representan la realidad bajo su propio punto de vista, de tal modo que son la representación que el autor quiere transmitir sobre lo que está retratando.

En segundo lugar, el concepto de documento se aplica a Guevara en primera instancia por su efecto verdad. Así la obra de Guevara termina siendo una prueba fehaciente de que lo retratado existió, ya que el autor emplea el revelado analógico y no tiene interés en la manipulación de la imagen, como se verá más adelante. Por otro lado, la fotografía de Guevara está determinada por su propia forma de ver la realidad, él fue parte de un contexto sociocultural propio de esos años, además de un contexto familiar

determinado. Asimismo, su obra es una exteriorización de su mundo interno y crea nuevas imágenes, como señala Freud.

Todo el análisis y relaciones que establezco entre estos conceptos y la fotografía de mi sujeto de estudio, los describiré a profundidad en el capítulo cinco. A continuación, describiré los siguientes cuatro conceptos fotográficos importantes en mi investigación: memoria, testimonio, identidad y nostalgia.

1.2 Memoria, testimonio, identidad y nostalgia en la fotografía

Para discutir sobre memoria y fotografía es necesario definir memoria en primer lugar. Ricoeur señala que la memoria es de carácter retrospectivo, pues a través del recuerdo experimentamos no solo el carácter pasado de las cosas ausentes, sino el tiempo y el reconocimiento; asimismo, la memoria es crítica pues permite discutir sobre la identidad y ofrece vías a un estudio de la memoria colectiva, recuerdos, relatos y su ritualización (1999: 1).

Ricoeur también hace referencia a la importancia de la memoria a través de tres definiciones: en primer lugar, señala que ella constituye un criterio de la identidad personal; en segundo lugar, que la memoria es el presente del pasado, ya que sigue siendo la capacidad de remontar y recorrer el tiempo; y en tercer lugar, se le vincula la sensación de orientarse a lo largo del tiempo, del pasado al futuro (1999: 3).

Otro autor que profundiza en el concepto de memoria es Claudia Feld. La autora se acerca a la definición de memoria de Ricoeur que está relacionada al recuerdo y al tiempo, pero se aproxima más a la relación entre memoria y hechos históricos relevantes. Así, Feld define la memoria como “particularmente productiva en el análisis de las huellas dejadas en distintas sociedades por procesos históricos altamente conflictivos o ‘traumáticos’”, como el caso del genocidio nazi donde la noción de *memoria* permitió dar a conocer aspectos y dimensiones del fenómeno hasta entonces desconocidos. Asimismo, Feld hace referencia a la *memoria colectiva*, la cual tiene relación con las diversas formas a través de las cuales el pasado se hace presente en la sociedad, y por su amplitud y polisemia permite considerar nuevos procedimientos y objetos. Asimismo, incorpora discusiones nuevas y polémicas sobre un tema, y se introduce en diversas disciplinas

como herramienta para la interpretación de procesos y fenómenos ya estudiados (2010: 2). Al respecto de la memoria colectiva, Ricoeur señala que es la ritualización de los denominados recuerdos compartidos, es decir, ella permite la legitimación de la memoria individual: “la memoria colectiva de un grupo cumple las mismas funciones de conservación, organización y rememoración o de evocación que las atribuidas a la memoria individual” (1999: 3).

Este concepto de *memoria colectiva* me remite a Arendt cuando señala que la proliferación de relatos y memorias en el espacio público supone la manifestación de la pluralidad. Una memoria única, muchas veces impuesta por el totalitarismo o por los nacionalismos excluyentes, no recoge esa pluralidad de “individuos únicos y singulares”, por ello es importante su participación en el espacio público, pues esto implicaría un diálogo cuyo valor radicaría en la “anticipada comunicación con otros”. Solo se podrá comprender el pasado si existe esa pluralidad de memorias que se manifiestan en el espacio público y pueden ser juzgadas y examinadas por el mismo público (citada en Sánchez 2012: 4).

Si bien la memoria permite recorrer el tiempo, traer al presente hechos pasados y discutir sobre ellos desde la memoria individual y la colectiva, también puede, lamentablemente, caer en el olvido. Según Ricoeur: “dicho nivel es menor en la medida en que se refiere a la evocación, a lo que llamamos, comúnmente, rememoración o mero recuerdo” (1999: 8). En este sentido, Arendt señala que el relato es la mejor forma de proteger la memoria contra la futilidad y el olvido, se deben rememorar los hechos que marcan la historia para evitar el olvido y la falta de comprensión (citada en Sánchez 2012: 87).

Habiendo descrito el concepto de memoria, me acerco a su relación con la fotografía. Arendt es una autora que profundiza sobre la relación entre memoria y arte. Considerando a la fotografía como una expresión artística, los conceptos de Arendt se acercan, entonces, al arte de la imagen. Ella señala que las obras de arte son las más capaces de expresar la cultura, sobre todo “en cuanto a su capacidad de hacer experimentar el mundo como morada perdurable”. La condición de inmortal y durable de la obra de arte asegura su permanencia en el tiempo, asimismo, provoca reacciones diversas: no solo admiración, sino también las ganas de hablar sobre ellas, es decir,

articular juicios basados en la necesidad de mostrar una realidad concreta (citada por Birulés y Fuster 2014: 24-25). Así, la fotografía puede seguir aquello que señala la autora: permanencia en el tiempo y discusión sobre temas relevantes. La fotografía es, entonces, un espacio de representación en donde constantemente el autor está representando su visión del mundo a nivel real y simbólico, la idea que él propone del mundo y también la memoria a la que constantemente se regresa –consciente o inconscientemente– en el proceso de construcción de identificación, sobre todo, a partir de la visión del espectador. Parafraseando a Judith Butler al respecto de su teoría sobre la performance: la fotografía es un espacio donde se pone en escena nuestra memoria.

Siguiendo con los conceptos de este apartado relacionados a la fotografía, describiré el de *testimonio* y donde resulta importante la participación del espectador y la memoria. Al respecto, Gisela Cánepa en su retrospectiva sobre la antropología visual en el Perú, define al registro fotográfico como el testimonio de una realidad objetable que debe rescatarse como documento etnográfico o como una forma de memoria histórica (2011: 20). En este sentido, las fotografías de guerra y violencia son el mejor ejemplo para acercarse a esta definición de memoria y testimonio. Un ejemplo reciente de fotografía documental es el archivo fotográfico de la CVR, que busca, precisamente, la memoria de un período histórico de terror para tenerlo presente y evitar su repetición (Comisión de la Verdad y Reconciliación 2003). Al igual que este, se han desarrollado diferentes proyectos que otorgan a la fotografía “el poder de registro documental de la realidad y por lo tanto la posibilidad de consignar diversidad del género humano, así como hechos históricos pasados para las generaciones futuras” (Cánepa 2011: 21).

Además de ser un espacio para la memoria de aquellos que vivieron esos momentos de horror, la fotografía también es testimonio para espectadores que no conocen esos hechos. Sharon Sliwinski en su artículo “Camera war again” profundiza sobre la posición del espectador y señala que cuando nos encontramos con fotografías de atrocidades estamos ante el dilema de ser afectados y/o ser capaces de pensar y comprender (2006: 89). Según ella, al ser espectadores nos enfrentamos al problema de tratar de distinguir entre la realidad y lo que uno *desea* que sea realidad (2006: 90).

Otro concepto interesante que Sliwinski señala es la relación cercana entre fotografía y violencia y la participación del espectador frente a esto. En “On photographic

violence” señala que el espectador contemporáneo, al verse expuesto a una imagen de guerra, se ve obligado a identificar *el* sujeto de la imagen y a identificarse *con* él, así el espectador se convierte en quien recibe el mensaje y en el portador de todas las resonancias afectivas que traen consigo las imágenes: hechos catastróficos, violencia, nostalgia, etc. (2009: 305). Asimismo, los efectos que causan las fotografías pueden ser útiles, en el sentido de que las mismas imágenes que horrorizan pueden también provocar indignación, de modo que, el espectador emite el juicio de que “esto está mal” y con ello se abre la posibilidad para el reconocimiento del *otro* como humano y merecedor de dignidad (2006: 92).

De modo que, la fotografía es un espacio ideal para poner en escena, interpretar y representar la memoria, pues a nivel histórico podemos fidelizar un hecho. Una imagen que nos muestra algo del pasado nos permitirá tener consciencia de que eso sucedió, considerando que la fotografía estuvo presente desde el siglo XIX. Asimismo, a nivel individual también es muy útil, pues permite la evocación y el recuerdo sobre nuestros antepasados, nuestro lugar de origen o nuestra propia historia. Además, la memoria es un espacio para la discusión sobre hechos pasados y permite emitir juicios respecto a la realidad que una fotografía muestra. Por otro lado, permite la identificación del espectador con la imagen generando en él reacciones positivas que lo invitan a cambiar esa realidad.

El tercer concepto a definir en este apartado es el de *identidad* muy relacionado, también, a la fotografía. Al respecto, Armando Silva en su análisis sobre el rol representativo de la fotografía señala dos ejemplos particulares: en Francia se colocan advertencias en los permisos de residencia que indican que uno se comporte “serio” ante la cámara, mientras que en Estados Unidos cuando alguien quiere adquirir su licencia de conducir se le exige sonreír. Según Silva, estos dos ejemplos, estar serio o sonreír, exponen una forma de representación de las dos naciones. La foto entonces, termina siendo un índice como la huella digital que nos identifica. Implica también el concepto de reconocimiento, ya que los ciudadanos de cada país se reconocen en estas dos formas completamente diferentes como parte de una sola nación, pues la foto cumple el rol de identidad, pero no solo del representado, sino también de quien produjo la representación (1998: 88).

Finalmente, la fotografía al ser representación de algo que desde el momento retratado ya pertenece al pasado, es espacio también para el desarrollo de emociones como la *nostalgia*. En este sentido, Gamboa señala que la fotografía confronta dos percepciones de tiempo: presente y pasado (ausencia-recuerdo) de algo. De modo que, la doble temporalidad hace que revivamos el pasado en nuestra mente cuantas veces queramos, aun cuando ese instante captado no volverá a manifestarse nunca más. Este conjunto de instantes revividos al observar una fotografía se vuelven piezas de un rompecabezas por medio del cual se reconstruye el pasado y se establece un vínculo comunicativo (2007: 20).

En este sentido, cabe mencionar que el concepto de *nostalgia* tiene como sinónimos las palabras *melancolía* y *añoranza* remitiéndonos nuevamente al pasado. Silva señala que la fotografía implica pasado, ya que además de sus propiedades literarias y narrativas, siempre sostiene algo que, al ser pasado, termina siendo una prueba auténtica de realidad (1998: 114). En este sentido, Sontag señala que las imágenes fotográficas, suministran en la actualidad la mayoría de conocimiento que tenemos sobre el pasado y el alcance del presente (2006: 14). Para Pereyra, lo que la imagen contiene no es la realidad y tampoco es una copia de esta, sino la emanación de una realidad en el pasado (2011: 158). Citando a Barthes “la fotografía no dice (forzosamente) lo que ya no es, sino tan solo y sin duda alguna lo que ha sido” (citado en Pereyra 2011: 158). “Las fotografías muestran a las personas allí y en una época específica de la vida, de un modo irrefutable, agrupan gentes y cosas que un momento después se dispersan” (Sontag 2005: 80).

La aproximación de Barthes con respecto a la melancolía en la fotografía es interesante. Él señala que la fotografía sirve como un recipiente y agente de afecto, que al abarcar una serie de emociones, termina siendo un medio bizarro que surge como una nueva forma de alucinación. Esto tiene mayor sentido cuando Barthes señala que cuando miramos una imagen esta nos puede inducir a un estado de delirio en el que el pasado se siente realmente presente, la fotografía es, entonces, una forma de alucinación en la que uno puede sentir que está en ese tiempo anterior (citado por Sliwinski 2009: 309).

Sin embargo, más allá de que la fotografía preserve algo que ya desapareció o que sea testimonio de realidad, necesita, según Ledo, ser convincente frente a otros textos y también respecto al conocimiento previo que cada uno posee (1998: 37). En este sentido

Sliwinski, refiriéndose a los usos que se le da a la fotografía, señala que el significado de esta no es fijo, pues es difícil confiar en ella cuando puede prestar su poder significativo al mejor postor como en tiempos de guerra en los que las imágenes pueden ser usadas como denuncia o, contrariamente a lo esperado, como argumento para seguir con la violencia (2009: 308).

Los conceptos de memoria, testimonio, identidad y nostalgia en la fotografía me permiten acercarme más a mi sujeto de estudio Guillermo Guevara y su obra fotográfica sintetizada en su muestra *Paskanas*. En primer lugar, el carácter retrospectivo de la memoria se aplica a la obra de Guevara pues permite al espectador acercarse, de alguna manera, a su pasado en la ciudad, mientras que a quienes no vivieron en aquellos años les permite recorrer la historia. Al ver su obra adquirimos conocimiento sobre lo que retrató y gracias a ello podemos tener una idea visual de Cusco y su cambio a través de los años. Siguiendo las definiciones de memoria descritas en este apartado, considero que los temas que retrata el fotógrafo –que son muchos, como se verá más adelante– tienen relevancia en la realidad actual y pueden lugar a juicios y discusiones sobre la realidad que muestran sus fotografías.

Por otro lado, las imágenes de Guevara son testimonio de la realidad. Al surgir su obra como un archivo pasado que fue recuperado y rescatado, y al ser uno de los pocos autores de aquella época, permanece como testimonio de lo retratado. Asimismo, la importancia de su obra radica también en su capacidad de enfrentar al espectador con las imágenes. Ellas transportan al espectador a realidades que existieron y actualmente, existen como la pobreza y el rechazo social que se reflejan en sus retratos de indígenas y campesinos.

La obra de Guevara resulta útil para experimentar las realidades ausentes y discutir sobre nuestra identidad al ser su obra ejemplo de lo que fue el Cusco de los 70 y 80 que algunos recuerdan y pocos conocen. En este sentido, considero importante mencionar la relación entre el autor y su obra: la fotografía es para él un momento especial que dedica a sí mismo, además ella lo conecta con su pasado en la ciudad y con su propia identidad. Ello se relaciona al concepto de nostalgia aplicado a la obra de Guevara pues expresa en ella su amor por su ciudad y su gente. La fotografía es un medio para no sentirse tan lejano

a todo ello con lo que se siente identificado. Todos estos conceptos aplicados a la fotografía de Guevara se desarrollarán a profundidad en el capítulo cinco.

1.3 Para un análisis de la imagen

Para hacer un análisis de la imagen es necesario saber que toda fotografía contiene un mensaje. Como señala Beceyro, es imposible para un objeto o personaje permanecer en el plano de la denotación, es decir, de lo literal. El fotógrafo está condicionado por elementos como el encuadre, la distancia, la actitud del personaje o el aspecto de un objeto, de tal modo que, ese personaje u objeto significan *siempre* algo, más que sus simples apariencias. Incluso, la “insignificancia”, de un personaje adquiere un valor connotativo como lo natural, lo cotidiano, lo no perturbado por la cámara. En este sentido, Beceyro se opone a la posición de Barthes cuando dice que la fotografía es simple analogía y que solo en algunos casos puede acceder al campo de la connotación. Al respecto, Beceyro señala que lo que un fotógrafo hace al retratar algo es producir una serie de connotaciones y significaciones para que el espectador las perciba (2003: 22-23).

Siguiendo lo que dice Beceyro, Hall habla de la importancia de la percepción en el espectador:

los signos icónicos lucen como los objetos en el mundo real porque reproducen las condiciones (esto es, los códigos) de percepción en el sujeto que los ve. Estas ‘condiciones de percepción’ son sin embargo, el resultado de una alta codificación [...] de un conjunto de operaciones de decodificación. Esto es tan cierto con respecto a la imagen fotográfica o televisiva como lo es de cualquier otro signo (citado en Hall 1980: s/n).

Estos lineamientos, denotación y connotación, los desarrolla a profundidad Daniel Chandler. Este autor describe la teoría de la denotación y connotación, la cual me es útil para hacer una descripción formal y acercarme a lo que hay detrás de cada una de las imágenes escogidas de mi sujeto de estudio, Guevara. Pretendo estudiar al fotógrafo y tratar de identificar su pensamiento, motivación e influencia a la hora de hacer cada fotografía.

Chandler define la denotación y connotación como términos que describen la relación entre el signo y su referente. Por un lado, la denotación es el “significado definicional o ‘literal’ de un signo” y por el otro, la connotación “se refiere a sus asociaciones socio-culturales y personales (ideológicas, emocionales, etc.)”. Vale decir que las connotaciones derivan de “la manera en que la sociedad usa y valora tanto al significante como al significado” (1998: 75-76).

En cuanto a la fotografía, Chandler menciona a Fiske, quien señala que “la denotación es la reproducción mecánica de un objeto [...]. La connotación es la parte humana del proceso, es la selección de lo que se debe incluir en el cuadro [...]. La denotación es lo que es fotografiado, mientras que la connotación es cómo es fotografiado” (citado en Chandler 1998: 78-79). La connotación estaría también definida por la interpretación de los elementos que se identificaron como visibles, en un sentido socio-cultural, ideológico y emocional. Asimismo, Chandler menciona que las connotaciones y denotaciones están sujetas a la variabilidad sociocultural y a factores históricos, pues hay un cambio constante a través del tiempo (1998: 79).

Al respecto de la connotación Beceyro señala que todos los elementos de una imagen, personajes y objetos, significan siempre más que sus apariencias. Por lo tanto, estos elementos participan de un proceso de producción de connotaciones: “ninguna fotografía puede presentar solamente lo denotado. Lo que un fotógrafo hace al mostrar un objeto o personaje (desde un punto de vista determinado) es producir un cierto número de connotaciones, de significaciones que quedan ahí para que el espectador las perciba” (2003: 18-23).

En el siguiente capítulo se busca hacer un acercamiento a las definiciones, características e historia de la fotografía para luego profundizar en la fotografía documental.

CAPÍTULO 2: UNA MIRADA A LA FOTOGRAFÍA

La historia de la fotografía es muy compleja e interesante, el novedoso arte de la imagen generó grandes cambios a nivel artístico, social y hasta político. En el presente capítulo hago una descripción de algunas definiciones de fotografía y un acercamiento general a su historia para luego profundizar en la fotografía documental con el objetivo de marcar hitos importantes que permitirán entender mejor el trabajo de Guevara.

La imagen, desde los inicios de la humanidad, ha tenido un rol importante en la historia. La pintura sintetiza esto pues en las cavernas se dio el inicio de la relación entre el humano y el mundo y su capacidad de adquirir conocimiento sobre este a través de la representación en imágenes (Gamboa 2007: 18). Siguiendo este concepto la fotografía, como imagen, es entonces una forma de auto representación, un medio de relación entre los humanos y el espacio que los rodea, así como una fuente grande de conocimientos.

En este sentido, Alan Trachtenberg señala que la fotografía hace referencia a una especie de escritura pictográfica pues es la comunicación a través de imágenes, pero de un tipo particular, ya que cada fotografía representa un evento irrepetible (1990: 4-5). “Las fotografías son el historicismo popular de nuestra era; confieren, nada menos, que la propia realidad” (1990: 1). Así, la imagen es re - presentación, es decir, en última instancia, resurrección y, como sabemos, lo inteligible es presunto opuesto a la experiencia vivida (Barthes 1980: 269). Siguiendo el concepto de representación, Trachtenberg señala que las imágenes fotográficas son libres de servir cualquier función representacional deseada por su autor y su audiencia, además es en virtud de motivos, deseos y opciones, más allá del propio medio, que las imágenes se convierten en símbolos de una relación entre el *entonces* y el *ahora*, entre el *haber sido* y el *es* (1990: 6).

Gamboa denomina a la fotografía como un documento visual que, con el paso del tiempo, se vuelve el testimonio de un momento en la historia “nacida de la necesidad imperiosa de dejar registro en una imagen que testifique su propia presencia en dicho documento” (2007: 18). En este sentido, me parece importante acotar la definición de la fotografía a partir del rol del autor. Así, la fotografía es el resultado de la decisión del fotógrafo de dejar registrado un evento u objeto en particular que ha sido visto. De modo que, lo que distingue una fotografía memorable de una banal instantánea es el grado en

que la fotografía hace que la decisión del fotógrafo sea transparente y comprensible (Berger 1980: 292).

Siguiendo estos conceptos, se puede decir que la fotografía es el medio que le permite a Guevara auto representarse y dar a conocer el espacio-contexto que lo rodeaba en los años que realizaba sus fotografías. Sus fotografías son el resultado de su propia decisión de dejar registrado un evento y objeto que llamó su atención, como se verá más adelante.

La fotografía se inició con dos experiencias físico-químicas que han ido mejorándose con el paso del tiempo: la cámara oscura y el descubrimiento de sustancias químicas que son sensibles a la luz (Gamboa 2007: 18). Se denomina cámara oscura al resultado del experimento en una habitación completamente oscura con un orificio pequeño por donde ingresa la luz. Estos rayos de luz se proyectan en la pared directamente opuesta dando lugar a una imagen invertida de lo que hay en el exterior. Este fenómeno representa el principio óptico básico de la fotografía (Marinello citado en Gamboa 2007: 18).

De modo que, el arte de la imagen nació como un medio novedoso de representación de la realidad que parte de la unión inseparable entre la técnica y el arte (Latorre 2012: 25). Como señala Trachtenberg “las fotografías representan la captura pura de la naturaleza por un matrimonio entre la ciencia y el arte” (1985: 12).

Esta gran revolución artística se inició con la llegada del daguerrotipo, el cual consistía en fijar la imagen sobre una placa de cobre cubierta por una capa fina de plata sensible a la luz. Todos los detalles eran minuciosamente captados sobre su soporte pulido y se daba la ilusión de una vista reflejada en un espejo. El daguerrotipo producía objetos únicos que servían para preservar la imagen de una persona y evocar su presencia de la manera más real (Benavente 2001: 20). En 1830 François Arago, diputado de la cámara francesa definió el descubrimiento del daguerrotipo como un enorme avance “para el progreso de las ciencias y las artes” (Latorre 2012: 25).

Un sucesor al daguerrotipo fue el ferrotipo, el cual consistía en un proceso positivo directo que “utilizaba el procedimiento del colodión húmedo para fijar la imagen sobre una delgada superficie de fierro o latón esmaltada en color oscuro”. El ferrotipo persistió

hasta fines del siglo XIX. Junto al colodión se utilizaba la técnica de impresión en papel albuminado que daba como resultado una imagen de mayor nitidez y contraste. Esta nueva técnica permitía obtener un número infinito de copias dando lugar al surgimiento de nuevos estudios (Benavente 2001: 30-32).

La sociedad del siglo XIX aspiraba a tener un medio como la fotografía y sus variantes iniciales, pues al igual que la pintura, la fotografía buscaba ser fiel a la naturaleza, ya que la expresión creativa se relacionaba a la visión. Fotógrafos pioneros como Daguerre, Nadar, entre otros, fueron antes pintores o dibujantes que, partiendo de su intencionalidad artística, cambiaron los pinceles por la cámara (Latorre 2012: 25).

Con el paso del tiempo la fotografía ganó partidarios así como detractores, tal como sucedió en la mayoría de las artes y novedades técnicas a lo largo de la historia. Muchos de ellos no la consideraban un arte sino una herramienta técnica. Baudelaire, por ejemplo, la afirmaba como puramente técnica, pues no cabía hacer con ella algo verdaderamente creador, ya que su vinculación estrecha a la realidad impedía tanto el ejercicio de la subjetividad, como la limitación en la imaginación del artista. Por esta principal razón, Baudelaire consideraba que la fotografía debía definirse como un mero auxiliar de las bellas artes, como la imprenta en sus orígenes (Latorre 2012: 26).

Sin embargo, la fotografía se iba haciendo cada vez más importante en la sociedad. Fue sustituyendo a la pintura, la miniatura en retrato y más tarde al dibujo y al grabado en la ilustración de textos y periódicos. Ello obligó a muchos artistas a dejar su actividad y dedicarse a la fotografía. Se generaron muchas polémicas entre los viejos y nuevos artistas, de tal modo que los fotógrafos fueron siendo cada vez más conscientes de las posibilidades estéticas novedosas y sociales que les brindaba el nuevo arte (Latorre 2012: 26-27).

Fue importantísimo el surgimiento del movimiento pictorialista, el cual nació, precisamente, como parte de la rivalidad entre artistas y fotógrafos. El pictorialismo fue el movimiento que “consistió en la elevación de la fotografía a los círculos más ‘elitistas’ de la intelectualidad y la cultura, donde se cultivaba el arte”. Esto, principalmente, porque el dominio de la técnica fotográfica era tan simple y democrático que iba adquiriendo más artistas (Latorre 2012: 27).

Algunos pintores utilizaban ampliamente la fotografía como fuente de inspiración, incluyendo en sus cuadros algunos enfoques de la fotografía. Ello sirvió para que más adelante los pintores se liberen de la tradicional función de representar la naturaleza (la función de la fotografía) y se dirijan al camino de la investigación plástica pura, de modo que definan el arte como expresión creativa autónoma e independiente, abriendo camino así a la Vanguardia del siglo XX (Latorre 2012: 27-28).

Por otro lado, algunos fotógrafos pretendían hacer de la fotografía el medio artístico novedoso, de este modo se volvió un espacio para el arte de la experimentación. La fotografía brindaba la posibilidad de innovar desde el momento en que se escogía las herramientas a usar, qué fotografiar, encuadres, ángulos y perspectivas; hasta el momento de revelado. Todo ello influyó tanto en la fotografía como en la pintura, de modo que el nuevo arte ampliaba el imaginario visual de los artistas plásticos (Latorre 2012: 28).

Sin embargo, ¿era la fotografía una expresión de arte?, siguiendo ello considero importante mencionar el concepto de *propiedad* que desarrolla Berger. Este autor señala que artes como la pintura y la escultura están muriendo debido a que, en el mundo tal como es, ninguna obra de arte puede sobrevivir y no convertirse en una propiedad valiosa. En este sentido, los museos o galerías, por ejemplo, son espacios que protegen obras de arte y así la gente solo cree en la ilusión de protección que la propiedad les da a todas las obras de arte (Berger 1980: 291). Para Berger, la fotografía, por su naturaleza, tiene poco o ningún valor de la propiedad porque no tiene valor de *rareza*, como pasa con las otras obras de arte que nacen a partir de la creación. El principio mismo de la fotografía es que la imagen resultante no es única, sino por el contrario infinitamente reproducible. De modo que, resulta más útil categorizar el arte por lo que se ha convertido en su función social, sus funciones como propiedad (Berger 1980: 292).

Siguiendo con la historia de la fotografía, Nueva York fue, sin duda, uno de los lugares ideales para su desarrollo. Como señala Latorre, es en Manhattan donde “se abrió el arte moderno de la mano de fotógrafos” (2012: 28).

La *Photosecession* de Stieglitz fue un movimiento importantísimo nacido en Nueva York que logró que la fotografía alcanzara el estatus de obra de arte y que abrió camino para la Vanguardia europea en América a través de la histórica galería 291 de la Quinta Avenida y donde se expusieron obras de grandes artistas. Como señala Latorre:

“de la mano de la Vanguardia, la fotografía americana introdujo nuevos planteamientos formalistas que demostraban cómo, con la simple mirada franca y humilde del medio que dignifica cuanto plasma en un instante, los temas más banales pueden alcanzar un alto grado de belleza”. Del grupo de fotógrafos de Stieglitz nació lo que hoy se conoce como fotografía directa, experimental, publicitaria y abstracta (Latorre 2012: 28).

En estos años también surgió el interés por la historia de la fotografía y el descubrimiento de fotógrafos anteriores y la reinterpretación de su obra, costumbre que dura hasta hoy y un ejemplo de ello es esta investigación. Con la ayuda de estos movimientos y con la finalización de sucesos históricos grandes como la primera y segunda guerra mundial, la fotografía se constituyó como medio de expresión plástica con valores propios que radicaron en el factor mecánico, principalmente, y dejó de lado los años en los que se le consideraba mero documento o instrumento de reproducción (Latorre 2012: 29).

La popularización de la fotografía permitió que el concepto de “arte” abarque ahora otras manifestaciones visuales antes desatendidas. Citando a Sontag, Latorre señala que “mucho más importante que la cuestión de si la fotografía es arte o no es el hecho de que la fotografía pregona (y crea) nuevas ambiciones para las artes. Es el prototipo de la tendencia característica de las artes modernistas y las artes comerciales en nuestro tiempo: a transformar las artes en meta-artes o medios” (2012: 31).

La historia de la fotografía es sumamente importante para esta investigación. Vemos que con el paso del tiempo fue superando barreras propias de su constitución como arte y su aceptación por parte de la sociedad. Como se verá en los siguientes capítulos, el Perú y propiamente Cusco no fueron excepción para ello, pues los artistas implantaron la fotografía como arte y le dieron cierto estatus en la sociedad. Ello marcó el paso a seguir por los nuevos artistas pues los viejos artistas, quiérase o no, dejaron un precedente en la historia local. La fotografía va modificándose, algunos autores siguen con la actividad comercial, mientras otros incursionan en otras ramas como la fotografía documental, la cual está más cercana a mi sujeto de estudio, Guillermo Guevara, y que se describirá en el siguiente apartado.

2.1 Un acercamiento a la fotografía documental

No se puede pensar en historia de la fotografía sin mencionar una de sus ramas que considero la más importante, se mantiene vigente hasta hoy y resulta relevante para esta investigación en diferentes niveles: la fotografía documental. Esta está definida como aquel tipo de fotografía que intenta abordar temas estrictamente humanos, situaciones que se desarrollan en la superficie de la Tierra y afectan a la convivencia del Hombre. El fotodocumentalismo tiene una validez casi intemporal, a diferencia de la fotografía periodística por ejemplo, que tiene una importancia momentánea (Sousa 2003 18).

En este sentido, es importante definir también el rol del fotodocumentalista muy diferente a otros géneros de fotógrafos. Este se centra en “la forma en como un acontecimiento revela y/o influye en las condiciones de vida de la personas afectadas”, asimismo, trabaja en términos de proyecto: cuando inicia un trabajo tiene conocimiento previo del asunto y de las condiciones en que puede acercarse al tema que anteriormente delimitó (Sousa 2003: 18-19). El fotógrafo documental suele observar hechos que, oficialmente, *no existen*: crueldades, violaciones a la dignidad, etc. (Tremain 2000: 4). Por otro lado, consta de independencia para tomar decisiones estéticas tanto en la técnica como en el planteamiento de los temas y la forma de cubrirlos, utiliza los clásicos elementos fotográficos como la composición, ángulos e iluminación; el uso del color o el blanco y negro están acorde al tono y textura de las historias (Rodríguez e Irala 2009: 7). Finalmente, se tiene como resultado fotos que combinan la intención documental y humanista y admiten “un estudio atento de las temáticas con un amplio abanico de estilos y formas de expresión que usualmente se asocian al arte, persiguiendo más lo simbólico que lo analógico” (Sousa citado en Rodríguez e Irala 2009: 9).

La fotografía documental adquirió mayor importancia durante el siglo XX a raíz de los cambios generados por todos los hechos políticos, sociales y económicos que se dan como las dos guerras mundiales. Al respecto, Hobsbawm señala que hacia los años sesenta los gobiernos y las convenciones que habían administrado las relaciones humanas se desgastaban a en todas partes, es una etapa de la historia donde se ha perdido el norte. Precisamente, la sociedad y las instituciones estaban gobernadas por una élite minoritaria y progresista que era tolerada y hasta aprobada por la mayoría pues les daba cierta

estabilidad, paz y orden público. Sin embargo, esta no pudo resistir el triple golpe, combinado con la revolución científica y la tecnología del siglo XX, que transforma las viejas formas de ganarse la vida. Asimismo, se genera una sociedad de consumo de masas y el ingreso de estas a la escena política; además, se da la participación del hombre occidental común y corriente, así como de la mujer (2013: 9-12).

Con respecto al arte, Hobsbawm señala que la combinación de la nueva tecnología y el consumo de masas han creado el actual panorama de cultura general en el que vivimos. Asimismo, el logro artístico es mayor y más original y Estados Unidos es el terreno para las nuevas formas de creación artística (2013: 13).

En efecto, Estados Unidos es lugar para el desarrollo de las diferentes formas artísticas de la época, como la fotografía, como se vio anteriormente. A inicios del siglo XX, este país se encontraba ingresando a un periodo de reforma socialista, a raíz de ello se formaron diferentes agencias y organizaciones públicas y privadas para hacer frente a problemas sociales que se daban debido al nuevo entorno urbano industrializado. Esta nueva forma de activismo social uso como uno de sus medios a la fotografía y, a través de exposiciones y publicaciones de temas reformistas, lograron llamar la atención de revistas ilustradas que alcanzaron popularidad en la época (Johnson, Rice y Williams 2010: 574).

Es de gran importancia también la presencia de revistas ilustradas que eran la principal ventana de los artistas de la fotografía. En la sociedad americana tienen gran acogida y es así que el americano Henry Luce funda en 1930 una revista para empresarios titulada *Fortune* que empleaba, primordialmente, la fotografía publicitaria. En 1936, animado por el éxito de sus revistas, Luce crea un semanario con ilustraciones fotográficas llamado *Life*. Antes de la llegada de la televisión, *Life* alcanzó reconocimiento y estatus en la sociedad americana como fuente de información y entretenimiento hasta la década de los 60 (Johnson, Rice y Williams 2010: 589-590). La presencia de *Life* es trascendente en la historia de la fotografía documental, ya que es lugar para el trabajo de muchos fotógrafos reconocidos y amplía sus fronteras fuera de Estados Unidos, llegando a Perú, por ejemplo, tal como señala Guevara y que describiré más adelante.

Vemos como la fotografía ha ido insertándose en la sociedad para ser aceptada como arte. Además, ha ido adquiriendo importancia gracias a sus artistas y a revistas como *Life* que es ventana para el trabajo de fotógrafos y que se expande fuera de Estados Unidos, llegando hasta nuestro país. Asimismo, una de sus corrientes –considero la más importante– la fotografía documental, es una de las ramas que desarrolla la obra de Guevara, pues aborda temas que se acercan a lo humanista, como en sus retratos de niños campesinos; o a la idea de rescate que se expresa en sus fotografías arqueológicas. Del mismo modo, como se verá más adelante, vemos que sus fotografías no siguen lineamientos estéticos sino que Guevara consta de independencia a la hora de hacer una fotografía como la composición, los ángulos, planos, etc., los cuales le ayudan a reforzar la idea que quiere transmitir.

En el siguiente capítulo, describiré brevemente el desarrollo de la fotografía en el Perú para luego profundizar en su historia y proceso en la región de Cusco, su contexto y representantes principales.

CAPÍTULO 3: LA FOTOGRAFÍA CUSQUEÑA

El panorama descrito en este capítulo desarrolla la historia de la fotografía en el Cusco. Son estos los autores que marcan un antes y después en este ámbito y en la historia artística de la ciudad. Además, ellos dejan una huella por lo que los considero relevantes para esta investigación en el sentido de que marcan el paso para nuevos artistas como Guevara. A continuación, se desarrolla una introducción sobre la llegada de la fotografía al Perú para luego describir el desarrollo de la misma en el Cusco desde finales del siglo XIX hasta mediados de la década del siglo XX, aproximadamente. Asimismo, se detalla el contexto histórico y social que data de esos años y cómo ello llega a influenciar en el arte, primordialmente, en la fotografía.

En el Perú la ciudad del Cusco constituyó un espacio excepcional para el desarrollo de las artes. Lima, al ser la capital, recibía novedades del arte y la tecnología, pero otras ciudades del país –además del Cusco, podríamos mencionar Arequipa o Puno –empezaron a ser reconocidas como focos culturales, cuna de grandes artistas en diferentes ramas y espacios de desarrollo para otros que venían de fuera.

Cusco siempre se caracterizó por su independencia respecto a la capital, sobre todo a nivel cultural. Sobresalen escritores, pintores, fotógrafos y grandes escuelas de arte con fama a nivel mundial. La independencia fue tal que el arte se desarrolló no necesariamente debido a influencia limeña, sino a la extranjera. Parafraseando a Yasmín López, Cusco, considerada “la paqarina moderna”, es el espacio donde se establecen ciertos parámetros en la construcción de la identidad nacional por medio de diferentes herramientas e instituciones, siendo una de ellas la fotografía.

La fotografía llegó con el daguerrotipo en el año de 1842 (Torres y Villegas 2005: 39). En mayo de ese año Maximiliano Danti llegó a Lima y dio lugar al inicio de la actividad comercial del daguerrotipo en América del Sur. Los limeños se vieron inmediatamente atraídos por la capacidad del daguerrotipo, dándole mayor importancia al retrato, de moda ya en Europa y que buscaba preservar la imagen de una persona y, por tanto, evocar su presencia de manera real. Asimismo, Lima fue una de las primeras capitales sudamericanas que tuvo establecimientos de daguerrotipo (Benavente 2001: 20-21). Este se desarrolló en la ciudad siendo Jacinto Pedevilla el primer fotógrafo peruano

quien, posiblemente, fue aprendiz de Danti en 1842. Según las investigaciones, Pedevilla inicia su actividad en Lima, pero, curiosamente, se encontró un primer aviso suyo en Cusco, lugar donde anunció sus servicios en 1845 y que se considera la primera ciudad de la sierra peruana donde llega el daguerrotipo (Benavente 2001: 24).

Diez años después, Lima empezaba a experimentar el paso hacia la fotografía en papel. La placa húmeda fue, generalmente, utilizada junto con la técnica de impresión en papel albuminado y se obtenía una imagen más nítida y de mayor contraste. El desarrollo de esta técnica permitía obtener un número infinito de copias. La fotografía en papel fue introducida en Lima por Jacinto Pedevilla en 1853 y en provincias se conoció pronto gracias a Antonio Díaz Peña, fotógrafo español que la promovió en el sur andino (Benavente 2001: 32).

La democratización de la imagen llega con la fotografía del tipo *cartes de visité*¹, la cual domino el mercado durante muchos años. Fue introducida en Lima en 1859 por el fotógrafo francés Feliz Carbillat, debido a su bajo costo y a su enorme popularidad, encarnó con igual fuerza la democratización del retrato fotográfico y su estandarización a nivel internacional (Benavente 2001: 38). Con el paso del tiempo la tarjeta de visita invadió todos los ámbitos de la vida pública y privada, asimismo, se hizo el soporte para imágenes de la ciudad, tipos populares, caricaturas y representaciones políticas. Sus dimensiones y precio hicieron de ella un objeto de consumo y un vehículo de propaganda institucional, religiosa y política. Se transformó también, en un objeto de colección e intercambio donde el álbum era su complemento imprescindible (Benavente 2001: 40).

Ante la gran demanda, los estudios fotográficos incrementaron hacia 1860, de modo que la competencia se hizo más evidente. Fue así que los fotógrafos y estudios que sobresalían debían tener mucho prestigio y clientes importantes (Torres y Villegas 2005: 42). La expansión de la fotografía coincidió con el período de mayor auge económico que vivió el Perú en los tiempos modernos. En este sentido contribuyó a forjar la imagen de la joven república y a proyectarla hacia el mundo (Benavente 2001: 64).

¹ *Carté de visite*: Tarjetas de retrato o de visita que se repartían entre círculos de amigos como una forma de presentación. Fue muy popular en todo el mundo, incluso, se fabricaron álbumes para coleccionarlas (Schwars, 2007: 44).

Cada estudio fotográfico intentó diferenciarse de otro ofreciendo elementos de distinción que le dieran prestigio, así la fotografía se asoció con las bellas artes siendo la pintura el ejercicio más constante y que contribuyó a ennoblecer la actividad fotográfica. La pintura podía cumplir funciones de retoque e iluminación de retratos fotográficos, asimismo, la decoración de sus salones también estaba hecha a base de pinturas. Adicionalmente, los estudios fotográficos constituyeron espacios privilegiados de exhibición para los artistas del momento. En 1866 se difundieron los oleotipos, fotografías ampliadas que por su poca resolución eran iluminadas al óleo (Benavente 2001: 45). Estos tuvieron gran demanda a nivel local y consistían en el uso del óleo para ensalzar los rasgos del retratado, asimismo, se podía agregar color, crear telones de fondo o efectos especiales (Poole 2000: 212). Fue importante, entonces, el trabajo del pintor, pues era su tarea traducir “la similitud que le ofrecía la fotografía y elaborar el nuevo retrato”. Asimismo, en todo taller era indispensable la presencia del iluminador. Al llegar el siguiente siglo se montaron varias exposiciones de fotografía iluminada siendo una de las preferidas del público (Torres y Villegas 2005: 40-43).

Volviendo a la historia de la fotografía en el Cusco, se conoce que esta llegó a la ciudad gracias a los viajeros y expedicionarios científicos, quienes, en su mayoría, representaban intereses gubernamentales o privados. Más tarde, se conformaron los primeros estudios siendo el pionero el estudio instalado por misioneros que utilizaron imágenes de indios desaliñados para coleccionar dinero en Inglaterra. Como señala Poole, otros estudios introdujeron formas de retrato burguesas, donde determinadas poses, así como el uso de decorado han contribuido a la formación de cierta noción del individuo burgués europeo del siglo XIX. Asimismo, se usó la fotografía en estudios arqueológicos y geológicos conducidos por académicos franceses, alemanes y estadounidenses. Paralelamente, fotógrafos franceses como Manoury o Courret elaboraron las *cartés de visite* de “tipos indios”, los cuales fueron comercializados en los círculos de moda parisinos (1991: 129).

Es interesante apuntar que gracias a la fotografía expedicionaria y a las *cartés de visite* se construyó una imagen del Perú popular de base científica, como “tierra vacía, un imperio caído, un país atrasado y de indios empobrecidos cuyo progreso futuro dependería tanto del capital extranjero como del progreso occidental” (Poole 1991: 129). Con esta idea, quisiera subrayar la importancia del proceso de representación a través de

la imagen. Representación que permanece vigente a través de los años, y que ha alimentado “la idea” que se tiene, hasta hoy, del ande, el indio y del Perú en general.

A inicios del siglo XX en zonas sur andinas surgieron estudios como el de Max T. Vargas, ubicado en Arequipa y que fue casa de estudios para muchos fotógrafos reconocidos como Martín Chambi. Paralelamente, Miguel Chani y José Gabriel Gonzales formaron sus estudios en Cusco, de tal modo que, ambas ciudades concentraron la mayor actividad fotográfica en el sur (Benavente 2001: 93-94).

En el Cusco, hacia 1890 Miguel Chani, dio lugar al primer apogeo de la fotografía cusqueña con un estudio bien equipado que se mantuvo hasta 1920 y en 1906 inició su trabajo con revistas como *Prisma* y *Variedades*. Su fotografía *Mujer indigenista con Aríbalo* (anexo 4.1) describe los inicios de la fotografía cusqueña y su principal función durante la primera mitad del siglo XX: el retrato. Más adelante en 1899 se estableció en la ciudad un grupo de misioneros protestantes ingleses quienes, a través de la fotografía, buscaban acercarse a la sociedad local. Cuando su proyecto no resulta deciden dejar su estudio a manos de los Gonzáles y así, José Gabriel Gonzales inició su actividad como fotógrafo hasta finales de 1950. Crisanto Cabrera, Avelino Ochoa, Horacio Ochoa, Fidel Mora y Pablo Veramendi conforman la lista de fotógrafos de los cuales aún no se conocen con exactitud sus prácticas como fotógrafos, pues trabajaron para diferentes clientes y en diferentes localidades como Calca, Sicuani, entre otras (Benavente 2001: 94-98), pero que son parte del amplio conjunto fotográfico presente en el departamento.

En una entrevista Yadira Hermoza, anterior encargada de la Fototeca Andina del Centro Bartolomé de las Casas, señaló lo siguiente:

La Fototeca Andina del Centro Bartolomé de las Casas ha contactado desde el año 1988 con sus parientes. Se sabe poco pero tenemos pequeñas reseñas de sus vidas y sobre todo de su obra. Las personas que han trabajado en Fototeca desde 1988, han ido recopilando la obra de José Gabriel Gonzales, de los hermanos Cabrera, Crisanto y Filiberto, también de Horacio Ochoa, etc. Las han ido recopilando desde sus parientes y preguntando un poco dónde eran sus laboratorios, qué hacían, etc. (Torres 2014).

Como señala Benavente, el rescate de archivos cusqueños “ha sentado las bases para una comprensión más amplia del desarrollo de la fotografía en la región”, surgiendo

así lo que algunos denominan la ‘Escuela de Fotografía Cusqueña’” (Benavente 2001: 97).

El título de “Escuela de Fotografía Cusqueña” es dispuesto por el historiador Pablo Macera, quien estableció este a partir de ciertas características que cumplía: muchas personas en esa época tenía el mismo estilo y forma de hacer fotografía y se conocían entre ellos. Como señala Hermoza en la entrevista: “muchos eran amigos, compartían laboratorio, muchos aprendieron de los más antiguos, entonces tenía todas las características de una escuela, según Pablo Macera” (Torres 2014).

Según Hermoza, esta Escuela se caracterizó por hacer fotografía comercial, pues había mercado en esa época a raíz del auge económico que permitía que las familias tengan gran poder adquisitivo por lo que podían y tenían el gusto de tomarse fotos (Torres 2014, ent. a Hermoza). Asimismo, muchos de ellos se interesaron por otro tipo de fotografía, la fotografía documental:

[...] considero que después les vino el arte, el deseo de hacer fotografía documental, porque en sus obras no se ve que solamente sea fotografía comercial. Tal vez se originó su obra así, pero el desarrollo de su obra resultó en muchos autores, casi en todos, siendo fotografía documental, porque al aprender el arte de tomar fotos, de conocer su cámara, empezaron a investigar a tener gusto por la fotografía y a hacer fotografía por puro placer (Torres 2014, ent. a Hermoza).

En este período, los fotógrafos realizaron retratos y se mantuvieron en la actividad comercial que era su principal sustento económico, pero su curiosidad y apreciación va más allá y realizan imágenes de paisajes, así como de indígenas desde diferentes puntos de vista. En síntesis, la actividad fotográfica de estos autores se centraba en cuatro áreas: los retratos de estudio de miembros de las élites terratenientes y burguesas; las fotografías que documentaban la llegada de elementos modernos como el ferrocarril, la electricidad, etc; aquellas de *tipos* de indígenas; y las fotografías sobre arquitectura y estructura urbana incaicas y coloniales ubicadas en la ciudad y alrededores (López 2004: 340).

Si bien no hay una relación directa entre Guevara y los fotógrafos descritos, considero importante señalar que aquella mirada apasionada por la ciudad y su gente se mantiene: Guevara se ve muy atraído hacia lo que le ofrece la ciudad y retrata aquello por pura satisfacción propia. Así, realiza imágenes de construcciones que llaman su atención

por aspectos como la iluminación (anexo 5.8). Asimismo se concentra en personas como vemos en su retrato del indígena sentado en la calle (anexo 5.10); sucesos locales que le llaman la atención como “Cruzando la plaza” (anexo 5.2) o su imagen de burros caminando en plena calle (anexo 5.9). En este sentido, el concepto de placer que señala Hermoza, por ejemplo, me recuerda a mi autor pues, como se verá más adelante, él declara que su interés no se acerca al interés de los autores clásicos, sino más bien a reconocer lo que él considera atractivo y retratarlo por placer. Si bien esta idea se refleja en algunos autores clásicos, otros tienen intereses más ligados a lo documental. Así, la llegada del Indigenismo, corriente artística e intelectual desarrollada desde los años veinte, encontró en la fotografía, principalmente, un espacio de difusión. Describiré el Indigenismo a continuación.

El movimiento indigenista surgió a raíz de la Reforma Universitaria en el Cusco en 1909 constituyéndose como una escuela de pensamiento con respaldo institucional y con amplias posibilidades de expandirse a través de revistas y publicaciones (Ravago 1994: 51). Los grupos intelectuales de clases medias y altas del Cusco, comenzaron campañas para reivindicar al indígena, tenían como objetivos “defender a las masas indígenas y construir culturas políticas regionalistas y nacionalistas sobre la base de lo que los intelectuales mestizos entendían por formas culturales autóctonas o indígenas” (Poole 2000: 223-224). Asimismo, buscaban “dar fe y testimonio de la realidad del orbe andino, así como dar a conocer los intereses y aspiraciones de la masa (Ravago 1994: 51).

El surgimiento del indigenismo se dio también a raíz de la oposición Lima-Cusco. Para Luis E. Valcárcel, Cusco y Lima representaban dos focos opuestos de nacionalidad “el Cusco representa la cultura madre, la heredera de los incas milenarios. Lima es el anhelo de adaptación a la cultura europea” (Ravago 1994: 54). Entre 1910 y 1930 llegaron a la ciudad, desde Buenos Aires, periódicos y revistas modernistas. La más importante fue *Martín Fierro*, donde el arte y la cultura se basaban en “las ideas aparentemente contradictorias, del criollismo y la pureza lingüística”. Los intelectuales del Cusco buscaban diferenciar su nacionalismo andino de los proyectos nacionales limeños, esperaban armar un movimiento cultural que se opusiera al dominio cultural de Lima sobre una base constituida en ideas argentinas (Poole 2000: 226).

En los años 20, el movimiento indigenista sufrió transformaciones y se dividió en tres grupos representados por el Grupo Resurgimiento, La revista *La Sierra* y el Grupo Kuntur. Los dos primeros partían de una actitud paternalista con respecto a la situación del indígena, mientras que el tercero, lejos de ello, propuso una “lucha revolucionaria de las masas, con el proletariado y la vanguardia estudiantil a la cabeza”. El Grupo Kuntur encontraba en el problema del indígena un asunto de orden socio-económico, el cual sólo se resolvería con la revolución socialista que acabara con el latifundismo y organizara políticamente al campesinado (Ravago 1994: 51-52). Dentro de este se encontraron José Carlos Mariátegui y Luis E. Valcárcel.

Para los indigenistas la cultura andina estaba determinada por las fuerzas geológicas y orgánicas que la naturaleza había otorgado al paisaje andino, estas teorías se inspiraron en las teorías europeas de Hippolyte-Adolphe Taine, el cual entendía “las formas artísticas como producto científicamente determinado por el medioambiente y la raza”. Es en este sentido que el indigenismo encontró gran apoyo en el arte presente de la época, pues se entendían las formas artísticas como producto determinado por el medioambiente y la raza, se le consideraba al artista como “la figura más representativa de la sociedad y el estilo artístico como signo del espíritu colectivo y, por tanto, indiferenciado de la sociedad” (Poole 1991: 127). Asimismo, se le atribuye a la obra de arte la función de introducir los datos más característicos del pasado remoto y glorioso de los incas y despertar en el público la curiosidad por conocerlo (López 2004: 703).

Dos corrientes del indigenismo determinarían diferentes lineamientos en el arte, sobre todo en la fotografía. En primer lugar, estuvo la determinada por Luis E. Valcárcel, quien en su libro *Tempestad en los Andes* promovía el regreso a los valores y pureza de la sociedad inca pre-hispánica, pues la historia colonial post conquista representaba para él la degeneración racial y cultural (Poole 2000: 225). Valcárcel anunciaba el advenimiento de un mundo nuevo, la aparición de un indio nuevo, uno revolucionario que luchará por sus derechos. Consideraba al indio como una raza fuerte, rejuvenecida al contacto con la tierra y le otorgó mucho valor al espíritu andino (Ravago 1994: 53-54) Martín Chambi siguió esta corriente indigenista, pues a través de su fotografía buscaba retratar al indígena andino histórico y auténtico antes de su desaparición (Poole 2000: 235). Su interés era más documental, en *El gigante de Chumbivilcas* vemos que Chambi conserva las características propias del campesino retratado, aun cuando hace la

fotografía en su estudio, espacio privilegiado para trabajos especiales (anexo 4.2). Pero también retrata al indígena en su contexto natural, sin ningún artificio y siempre destacando la belleza estética de su traje y del paisaje como en *Melancolía Andina* (anexo 4.3). En esos años, se consideraba que a través de la cámara se conseguiría lo necesario para el inventariado, la clasificación y el estudio del mundo aborígen (Poole 2000: 235).

Juan Manuel Figueroa Aznar estuvo también ligado al movimiento de Luis E. Valcárcel pues este contenía elementos teatrales que fueron incorporados por Figueroa. En 1923 se montó la Misión Peruana de Arte Incaico, grupo teatral de Valcárcel, del cual Figueroa formó parte. Su trabajo muestra retratos estilizados de actores vestidos como incas, donde los enfoques suaves y la iluminación de fondo enfatizaron la calidad de los trajes y ambientes (Poole 1991: 131). Una de las imágenes relacionadas a esto y que más sobresale de Figueroa es *El sueño del viajero* (anexo 4.4).

Sin embargo, este estilo de Figueroa lo acercó más a la segunda corriente. Esta tuvo sus orígenes en *El nuevo indio* de Uriel García. Para él, el verdadero indio no era el “incaico”, sino más bien “el mestizo, producto del pasado colonial del Cusco”, su misión, entonces, consistía en la creación de un nuevo indio (Poole 2000: 225). Asimismo, García consideraba que solo se podría construir una cultura andina construyendo una identidad serrana unificada que abarcara a intelectuales y campesinos por igual (Poole 2000: 230). Además, García se empeñó en utilizar aquellos elementos sentimentales y estéticos de las filosofías europeas de lo moderno que establecieran relaciones afectivas con el paisaje (Poole 1991: 128). La fotografía encajaba perfectamente en esta como una forma de documentar una nueva identidad imaginada (Poole 1991: 132). Para Figueroa la fotografía permitía “imaginar nuevas identidades, no como medio para representarlas y expresarlas”. La vocación teatral de Figueroa lo llevaría a retratar al indígena a través de artificios y vestimentas teatrales y esta expresión artística estaba presente la manipulación del personaje mismo, ya que en sus fotografías nunca aparecían verdaderos indígenas o campesinos (Poole 2000: 233-234).

Sin embargo, como señala Ravago, la fotografía de Figueroa retrató al indio desde dos puntos de vista: o bien lo idealizaba, como se mencionó anteriormente; o lo retrataba poniéndolo tal y como era, o como él consideraba que debían representarse; más que todo como una forma de documentar la situación del indio del sur de aquella época (1994: 54).

En sus fotos de familias adineradas, por ejemplo, aparecen los indígenas pero jamás junto a ellos, sino atrás o a un costado, denotando su “inferioridad”. Como señala la autora, el fotógrafo se empeña en dejar testimonio auténtico de como los indios se encontraban sometidos a la cultura aplastante de los descendientes españoles. De modo que, su trabajo contribuyó bastante a hacer que el problema indígena pase a ser tema central (1994: 57-58).

Todo el conjunto de imágenes que se obtenían por los autores eran difundidas en revistas y libros. López señala que hacia fines de 1920 ya se contaba con un amplio registro fotográfico que luego sería empleado para la presentación de la historia del Cusco publicada en *Cusco histórico*. Este libro contiene imágenes de los dos autores más destacados: Martín Chambi y Figueroa Aznar, así como de Hiram Bingham (2004: 346).

La importancia de describir la Escuela de Fotografía del Cusco radica en el precedente que dejaron en la historia local ya sea como retratistas o documentalistas. Cusco no es ajeno al desarrollo de la fotografía, los retratos adquieren gran importancia y estatus en la sociedad, al igual que la fotografía documental, cuya importancia radica en la relación que mantiene con el indigenismo, corriente intelectual y artística de la época. Ambos tipos de fotografía, según se ve en el capítulo cuatro sirven de herencia para las nuevas generaciones de fotógrafos, pues se mantienen vigentes a pesar de que algunos críticos señalen que existe un vacío en la historia de la fotografía. La fotografía en el Cusco va modificándose pero no desaparece y un ejemplo de ello es Guevara, quien realiza sus fotografías en los años 70 y 80.

Por otro lado, la corriente indigenista tiene dos principales exponentes en la fotografía: Chambi, que retrataba al indígena auténtico e histórico; y Figueroa, quien se enfoca en un indígena con nuevas identidades creadas a través de vestimentas y artificios. Si bien no hay una relación directa con mi autor, podría señalar que su trabajo mantiene similitud con la obra de Chambi, pues retrata personas indígenas en su contexto natural, sin artificios, a diferencia de lo que hace Figueroa.

Considero que el indigenismo influencia indirectamente en Guevara al ser una corriente muy relacionada a la fotografía que siembra en estudiosos y artistas el interés por el indígena. Ello no desaparece pues se mantiene vigente hasta hoy y la fotografía es una herramienta ideal para ello, así lo demuestra Guevara quien, si bien no tiene los

mismos intereses admira, de alguna manera, la belleza de la cultura indígena de su época a través del retrato de indígenas y de sus fiestas (anexo 5.11). Asimismo, en su obra son recurrentes los retratos de niños indígenas que fotografía en su contexto natural, con su propia vestimenta y sin perder la espontaneidad (anexo 5.17 y 5.18).

Por otro lado, recordemos que los autores de la Escuela retratan también la belleza arquitectónica de la ciudad, al igual que Guevara. No parten de una ideología o corriente artística, simplemente parten del deseo o placer de inmortalizar la belleza que caracteriza a la ciudad y a sus restos arqueológicos que hoy son tan mundialmente reconocidos (anexo 5.15). Lo mismo ocurre con los paisajes que Guevara también rescata (anexo 5.3).

Con toda esta historia detrás, antecedentes e influencias ya comentadas, resulta particular que, por lo menos oficialmente, se perciba un vacío en la historia de la fotografía cusqueña. Según varios teóricos y estudiosos de la Escuela de Fotografía Cusqueña, esta finalizó en los años 50 con la fotografía de Eulogio Nishiyama. En los años 50 muchos artistas ya habían fallecido o estaban próximos a la muerte, tal fue el caso de Figueroa quien murió en 1951. Sin embargo, es casi increíble que una era de fotógrafos con gran alcance en la primera mitad del siglo XX, desaparezca sin razón alguna.

Al respecto Yadira Hermoza mencionó que entre las posibles causas de esta desaparición se encontraba el terremoto que tuvo lugar en el Cusco, precisamente, en 1950.

La Escuela finaliza por una situación fortuita que fue el terremoto de 1950. Muchos laboratorios se perdieron, se cayeron las casas, entonces volver a empezar era un poco difícil. Y también la coyuntura, imagino que la sociedad, al tener que reponerse de un terremoto, ya no pensaba en contratar fotógrafos para retratarse, ya no tenían mucho mercado. La gente pierde el interés y los fotógrafos ya no tienen más discípulos y terminan ahí con Cesar Meza y Gregorio Licuona. Ya no hay personas más jóvenes interesadas en hacer fotografía en blanco y negro (Torres 2014).

Efectivamente, el terremoto trajo tantas consecuencias negativas que se puede considerar la razón más importante por la que la fotografía se detiene. Este ocurrió en mayo de 1950 y fue completamente devastador. De grado 7 en la escala de Mercalli, causó grandes daños en viviendas y monumentos religiosos, más de treinta mil personas se quedaron sin vivienda y colapsaron casi tres mil construcciones. El terremoto tuvo como

resultado la desaparición de casi 20,000 personas (Samanéz 2012: 92). Como señala Flores, la región Cusco es una zona sísmica con frecuente acomodación entre las placas tectónicas. Muchas avenidas principales como la av. Sol y la av. Pardo sufrieron fisuras, al igual que diferentes barrios y edificaciones. Las calles fueron severamente afectadas pues sus estructuras estaban construidas con adobe, 50% de las edificaciones fueron destruidas por completo volviéndose inhabitables (2014: 5).

Volviendo a la fotografía, los estudiosos acotan, además de la finalización de la Escuela, que existe un vacío en la fotografía local, como señala Huayhuaca: “los estudiosos del arte fotográfico cusqueño han dado por supuesto que la expresión fotográfica en el Cusco se detuvo en la generación de Eulogio Nishiyama, y que, desde entonces, existe una brecha” (Huayhuaca 2013). Sin embargo esta teoría tiene sus detractores como el fotógrafo Teo Allain Chambi (estudiado a profundidad en el capítulo cuatro) quien ha dado a conocer su oposición:

Yo creo que no hay un vacío, lo que pasa es que las instituciones, las personas dedicadas o interesadas en rescatar la fotografía, en difundir la fotografía de los años 50, 60, 70, 80, no se vieron con las condiciones de poder hacerlo en esos años. Quizá se marca en los años 50, porque en ese año se produce el terremoto y eso marca digamos una etapa de la historia de un antes y después, estamos hablando de un terremoto, de una ciudad, pero no estamos hablando de un pueblo, que se sintió tan golpeado que ya no hubieron artistas, fotógrafos o poetas, eso es falso (Torres 2015).

En efecto, algunos autores clásicos siguen laborando como fotógrafos, es más, se introducen en la fotografía de prensa a raíz del terremoto. Tanto prensa nacional como internacional cubrieron ampliamente el hecho fortuito del terremoto en la ciudad de Cusco. Muchos medios internacionales informaron el hecho por tratarse de la “capital arqueológica de Sudamérica” (Flores 2014: 9). Inclusive, para la prensa de muchos países el sismo fue “un instrumento que abrió los ojos del mundo para el orgullo de América (ese Cusco oculto por décadas)” (Flores 2014: 5). Había fotógrafos que eran parte de exploraciones o investigaciones de arqueólogos e ingenieros extranjeros. Cabe resaltar la presencia de la revista *Life* en la ciudad y la realización de archivo fotográfico amplio (anexo 6.1 y 6.2) así como de la Universidad de Pensilvania, quienes realizaron videos de las consecuencias de la catástrofe. Asimismo, la UNESCO envió una misión dirigida por George Kubler para diagnosticar los daños del terremoto y tres años después se

publicó un informe que consta de 59 fotografías que documentan el estado arquitectónico de la ciudad. Este informe sirvió también para evitar demoliciones innecesarias (Trevisan y Massa 2009: 58).

Entre los fotógrafos locales se encuentra Eulogio Nishiyama, quien también realizó fotografías del desastre (anexo 6.3 y 6.4). En el texto de Flores destacan también imágenes de fotógrafos desconocidos como Guillén, así como fotografías de autores anónimos (anexo 6.5). Se puede decir, entonces, que a pesar de las condiciones existieron fotógrafos conocidos o no que persistieron con la actividad fotográfica en el Cusco. Eulogio Nishiyama es quien más resalta en este hecho desastroso.

Para el inicio de los 50, Nishiyama ya había desarrollado la carrera de reportero gráfico. A diferencia de los otros fotógrafos, él tenía la ventaja de ser mucho menor, en ese tiempo tenía 30 años de edad y se encontraba en su mejor momento (Marín 2007), pues trabajaba como corresponsal gráfico del diario *La Crónica* de Lima y como fotógrafo oficial de la Corporación Nacional de Turismo (Trevisan y Massa 2009: 59). Su vocación por graficar la noticia era tal que en el momento del terremoto salió con su hijo y cámara en brazos y tomó fotos mientras ocurría el terremoto, obteniendo vistas impresionantes como de piedras cayendo de los edificios (Marín 2007). Estas imágenes son publicadas en los diarios más importantes del mundo y siguen recorriendo muestras internacionales tanto por su valor documental como estético (Trevisan y Massa 2009: 59).

Las fotografías de Nishiyama formaron parte de una edición extraordinaria que el diario *La Crónica* dedicó al hecho catastrófico donde también estaban escenas de mujeres, hombres, niños y adultos, indios, mestizos y blancos rezando al Señor de los Temblores que estaba en la plaza de Armas ante su pueblo (anexo 6.6); asimismo, habían imágenes de personas agonizantes bajo los escombros, damnificados en carpas instaladas, grupos de rescate y personas desconcertadas y desoladas ante sus pérdidas (anexo 6.7) (Trevisan y Massa, 2009: 59-60).

Eulogio Nishiyama sigue vigente años después a diferencia de otros fotógrafos que ya no cuentan con la juventud de este último y que debido al terremoto pierden parte de su obra y los estudios donde laboraban. Cabe mencionar que casi todo el centro histórico de la ciudad se encontraba en ruinas y que la mayoría de estudios fotográficos se encontraban en las calles Triunfo, Marqués (circundantes a la Plaza de Armas), así

como en la misma plaza de Armas. Considero que esta fue otra razón por la que muchos fotógrafos dejaron de lado su actividad a falta de laboratorios y demás herramientas que perdieron durante el terremoto. Asimismo, el terremoto fue razón para que algunos proyectos finalicen o se queden truncos: “entre los primeros se encontraba el proyecto indigenista, a partir de esa fecha se disipó el movimiento como tal. Atravesándolo, traspasándolo: los fotógrafos y sus obras” (Trevisan y Massa 2009: 60).

Otro fotógrafo que sobresalió por su labor como reportero gráfico fue Martín Chambi. En los años 60 se registraron movimientos campesinos y sindicales como huelgas y otros conflictos propios de la época marcada por la Revolución Cubana y su impacto en la sociedad peruana, sobre todo en la cusqueña, donde los marxistas cusqueños adoptaron las posturas de Fidel Castro, así como la Reforma Agraria. En efecto, se tiene registro de que Chambi fue uno de los fotógrafos que estuvo tras estos hechos. Cerca de la década del 60, Chambi registró una protesta de los obreros textiles de Maranganí, así como un tablón de anuncios donde los universitarios expresaban la traición por parte de unos profesores que no apoyaban la reforma universitaria, entre otros hechos sociales (Garay 2006: 177-178). Una foto que destaca es *Disturbios, Cuzco*, fotografía de 1960 donde Chambi registra una protesta y se observa como los policías repliegan a los protestantes y como un niño asustado se tapa los oídos (anexo 7.1).

Otro autor que se incluye en este período es Víctor Chambi, hijo de Martín Chambi, quien se formó en Buenos Aires y más tarde se hizo cargo del estudio de su padre donde se nutrió de modelos pictóricos. Su trabajo recuperó la imagen de lo andino bajo pautas compositivas de la pintura que emplea en sus retratos de figuras aisladas y de vistas urbanas, asimismo, emplea encuadres amplios y cerrados en sus fotografías de fiestas y costumbres (anexo 7.2). Para Majluf, Eulogio Nishiyama y Víctor Chambi “representan la culminación de un ciclo de la fotografía sur andina. Herederos de la tradición fotográfica del Cusco, ambos se insertaron fácilmente dentro de ella sin ejercer mayores rupturas o desencuentros. Con ellos se cierra un período crucial de la fotografía peruana de este siglo” (1997: 17).

Los críticos han señalado que la Escuela de Fotografía del Cusco finaliza en 1950 sin embargo, esto no quiere decir que la fotografía desaparece en la ciudad y una prueba de ello son los artistas descritos previamente que si bien están considerados como autores

pertenecientes a esta corriente, realizan un tipo de fotografía diferente al que abarca la Escuela: la fotografía de prensa.

Como se vio en este capítulo la fotografía se desarrolló ampliamente en la primera mitad del siglo XX. A lo largo de este período se establecieron lineamientos que, considero, se siguieron en la fotografía local durante los años venideros. Todos los artistas de la Escuela de Fotografía del Cusco en muchos casos se conocían y reconocían entre ellos de tal modo que su obra resulta similar y esta es una razón por la que son integrados en una “escuela”. Así, los temas recurrentes empleados por los artistas clásicos fueron los retratos de estudio, las imágenes de tipos indios y aquellas sobre arquitectura. Estos temas los siguen desarrollando los nuevos artistas como Guevara como podemos observar en sus fotografías citadas previamente.

Por otro lado, los espacios que emplean los fotógrafos clásicos son el contexto natural del indígena, donde se destaca la belleza estética del paisaje y el traje, así como su condición de inferioridad en la sociedad de la época. También, se retrata al indígena en el estudio fotográfico, donde se le ornamenta con artificios que rememoran su pasado incaico o le implementan una nueva identidad. De ambas características, el uso del espacio natural permanece vigente años después pues los nuevos fotógrafos lo emplean. En Guevara observamos ello en la fotografía donde vemos de espaldas a una familia de campesinos y en segundo plano, su comunidad (anexo 5.11), lo mismo ocurre en sus retratos de niños como en “Niño a orillas del Vilcanota” (anexo 5.1).

Asimismo, observando las fotografías de estos autores, encontramos similitudes estéticas y formales: el uso del blanco y negro, la composición, los altos contrastes, el interés por resaltar texturas, la iluminación, etc. Muchas de estas características las adoptan los artistas venideros, ello por una suerte de herencia ya que muchos artistas dejaron el legado de su arte a sus hijos, como el caso de Chambi, Figueroa y Nishiyama. Estos fotógrafos prevalecieron en la fotografía, así como en el cine y se desarrollaron en décadas posteriores a los 50 como se verá en el siguiente capítulo. Asimismo, se describirá la fotografía de los años 70 y 80 y la vida del sujeto de estudio de esta investigación: Guillermo Guevara Yábar.

CAPÍTULO 4: GUILLERMO GUEVARA, EL AUTOR Y SU OBRA

Como se describió en el capítulo anterior, Cusco fue un lugar donde la fotografía se desarrolló ampliamente y, a pesar de los altibajos que tuvo que afrontar, muchos artistas fueron capaces de seguir desarrollándola años después. Entre ellos se encuentra el sujeto de estudio de la presente investigación: Guillermo Guevara Yábar, cuya primera y única muestra *Paskanas* abarca fotografías realizadas en las décadas de los 70 y 80.

Este capítulo se caracteriza por la profundización en su historia de vida e influencias familiares y artísticas, sin dejar de mencionar el contexto histórico y social del Perú en general y de Cusco, ciudad de nacimiento del artista y lugar donde se desempeñó como fotógrafo. Asimismo, se hace un acercamiento a los fotógrafos de la época contemporáneos a Guevara y a su obra.

4.1 La vida y obra fotográfica de Guillermo Guevara Yábar en el Cusco de los 70 y 80

La sociedad cusqueña de mitad del siglo XX admitía históricamente una estratificación étnica y por clases sociales. Por un lado, la estratificación étnica partía del hecho de que la sociedad cusqueña era multirracial y multiétnica, mientras que la segunda se definía sobre la base del ingreso y estatus económico (Tamayo 1992: 813). Asimismo, la diferencia era notoria según los sectores de residencia. El sector urbano era considerado el más importante por su alto poder político, desarrollo económico, incremento demográfico rápido y elevado nivel de educación; el lenguaje usado era el español, siendo el mestizo el grupo más fuerte y la influencia cultural, predominantemente, española (Berghe, citado en Tamayo 1992: 814). Guillermo Guevara Yábar nació en este contexto social cusqueño en 1950 y perteneció a este primer sector pues vivía junto a sus padres, Betty Yábar y Gonzalo Guevara, y a sus cuatro hermanos, en la ciudad del Cusco. Asimismo, pertenecía a una familia de élite con arraigo socioeconómico importante. Así, a los 6 años ingresó al colegio La Salle, colegio de élite hasta hoy (Marín 2013).

En el lado opuesto, se encontraba el sector rural considerado dominado e inferior, ya que su poder político, el incremento demográfico y el nivel de educación eran bajos,

el lenguaje usado era el quechua, el grupo más fuerte el indio y la influencia cultural, predominantemente, indígena (Berghe citado en Tamayo 1992: 814). Al igual que la población en general, Guevara estaba expuesto a esta realidad pues creció en una ciudad que en aquellos años era pequeña, con menor cantidad de habitantes y que se caracterizaba por la pobreza y la población predominantemente indígena (Marín 2013).

Sin embargo, esa temprana exposición de Guevara a la realidad social cusqueña no queda ahí pues, al igual que otras familias, la suya se movía entre el campo y la ciudad. Asimismo, su familia estaba acostumbrada a los viajes y salidas fuera del Cusco pues tenían chacras en diferentes partes. El fotógrafo, señala que en su infancia esperaba con ansias las vacaciones para visitar nuevamente las chacras familiares: “[...] sobre todo en la de Paucartambo, que era la que más hemos gozado. Era extraordinario porque era un mundo de muchísima libertad” (Marín 2013). Su madre, Betty Yábar, fue heredera de haciendas alto andinas en Paucartambo, territorio actual de la comunidad de los Q’eros (Huayhuaca 2013), fue ella quien le incentivo la pasión por el viaje y la fotografía (Torres 2014, ent. a Guevara).

A diferencia de otras familias, la de Guevara tenía gran empatía con los campesinos: “innumerables familias de hacendados allá fueron racistas y clasistas, muy despreciativas del campesino, pero en el caso de Guillermo Guevara, su madre fue una persona que a la inversa se interesó mucho por los campesinos quechua hablantes y los vio con suma simpatía y respeto” (Torres 2013, ent. a Huayhuaca). Según el propio Guevara, “cuando yo era chico (mi madre) comienza a escribir cosas sobre las relaciones con los indígenas que había alrededor de la hacienda y de la casa y los conocía de su nombre y hablaba quechua fluidamente, ellos venían a la casa y los conocíamos” (Torres 2014).

En estos viajes Guevara iba conociendo cada vez más las diferencias sociales. Como señala Tamayo, en esos años era conocida por todos la estratificación étnico cultural dividida en *mistis*, cholos e indios. Sin embargo, esta clasificación no fue exclusivamente racial, sino que abarcaba otras condiciones como las formas de vestir. La clase alta, por ejemplo estaba conformada por grupos de *mistis* (blanco-mestizos, con pocos criollos); seguidamente, se encontraban los “mozos” y “mestizas”, términos que definían a los mestizos pobres y humildes socialmente no importantes, así como a las

mujeres que usaban polleras, mantones bordados y sombreros blancos (Tamayo 1992: 815). Según Guevara, “cada uno tenía una manera de vestirse, entonces en la calle tu podías ver quién eran quien.” (Torres 2014). Según señala Tamayo, la élite vestía a lo occidental, la “mozada” con sus trajes *wiswis*² y los indios con sus trajes indígenas según su provincia o comunidad (Tamayo 1992: 816). Guevara aún muy joven percibía esta diferenciación:

En esos tiempos yo sentía eso digamos no racionalmente, pero lo veía intuitivamente. Veía la pobreza, los niños campesinos sin zapatos en un frío tremendo, caminando por el barro, o en la lluvia, mal vestidos. Eso era conmovedor para mí. Yo creo que me fue marcando y sensibilizando con la gente del campo, para mí era gente muy pobre, muy sufrida [...] los hijos de los campesinos eran, de alguna manera, amigos nuestros, compañeros de juegos. Entonces, sí había una relación y por supuesto era una relación desigual, nosotros éramos los niños bien vestiditos, bien alimentados y ellos pues no tenían nada, eran pobres totales (Torres 2014, ent. a Guevara).

Guevara adoptó de su madre aquella simpatía y respeto que tenía por los indígenas. A su temprana edad, su actitud no era discriminatoria, sino mas bien, integradora al considerar a sus contemporáneos indígenas como amigos y compañeros. Este concepto permanece en él y se expresa en sus retratos de indígenas y campesinos (anexo 5.10), en ellos Guevara mantiene siempre un ángulo normal y plano frontal, no emplea técnicas fotográficas que hagan ver inferiores o vencidos a sus retratados. Lo mismo ocurre en sus retratos de niños indígenas donde le da bastante textura a su vestimenta, pero sobre todo, a sus rostros. Guevara predomina en los niños la inocencia y alegría, propias de su edad más que su condición humilde y relegada por eso sus expresiones no parecen de niños tristes o abandonados (anexo 5.16, 5.17 y 5.18).

En su infancia Guevara desarrolló un gran deseo por las caminatas: “yo creo que era el más errabundo de todos porque me iba solo, caminaba mucho más que mis hermanos y mis primos, llegaba mucho más lejos”. Disfrutaba bastante de la observación y fantasías que le generaba el caminar solo por los cerros de la hacienda, con total libertad, sin ningún tipo de restricción o amenaza. En este contexto Guevara desarrollaba su vocación fotográfica. Su mamá, Betty Yábar, fue una aficionada a la fotografía, siempre

² Wiswis: Palabra quechua que hace referencia a la mugre o suciedad grasosa (Katari 2016)

llevaba una cámara consigo para los viajes familiares, navidades, cumpleaños y vacaciones, por lo que Guevara considera que ello influyó en él. Entre los nueve y diez años, Guevara obtiene su propia cámara y a diferencia de sus hermanos que salían de cacería, él fotografiaba lo que veía (Marín 2013). Como él mismo señala: “recuerdo que fotografiaba cosas, fotografiaba paisajes, poca gente, a la familia, por ejemplo, muy rara vez tomaba fotos de la familia [...]. En vez de ir a cazar, iba con mi cámara y veía algo y pues lo fotografiaba”. De esta manera, inicia oficialmente su vocación de fotógrafo (Torres 2014, ent. a Guevara).

A lo largo de su vida estuvo sometido a diversos cambios: el traslado de la familia a Lima, la educación universitaria, el trabajo, etc., pero siempre llevó en la memoria su ciudad natal, sus costumbres y sus vivencias. Antes de finalizar el colegio, toda su familia tuvo que trasladarse a la capital debido a que su padre político, Washington Zúñiga, fue elegido diputado por Andahuaylas (Marín 2013).

Ya en Lima, Guevara estudió en el Colegio Nacional Nuestra Señora de Guadalupe, este fue un cambio radical en su vida escolar pues, si bien este colegio era de gran prestigio, en esos años se encontraba en estado crítico a nivel pedagógico y organizativo. Como señala Guevara “fue tremendo, porque yo venía de un colegio de élite provinciana, muy organizado, muy limpio, pulcro en todo sentido, a un mundo caótico que era promovido por el propio colegio”. En este contexto, Guevara se convirtió en una persona más del montón, pero ello le permitió ser más consciente de la realidad socioeconómica del país: “si yo hubiese venido a un colegio de élite limeño, a un colegio particular, habría crecido como crecían los limeños de esa sociedad, ignorando lo que era el resto del país, lo que era la sociedad peruana: complicada y compleja” (Marín 2013). Guevara, nuevamente, esperaba con ansias las vacaciones para regresar a Cusco.

Considero que este tipo de vida, los cambios, y la exposición a dos realidades distintas: el campo y la ciudad; así como, la vida en Cusco y Lima influenciaron en gran medida en las fotografías de Guevara. Durante su niñez, Guevara se mantuvo cercano a comunidades indígenas y durante su adolescencia conoció más de la realidad social peruana, ya no eran campesinos relegados notablemente inferiores sino personas de mejores condiciones económicas pero con educación y valores diferentes al que él estaba

acostumbrado. Esas circunstancias de vida lo ayudaron a construir una sensibilidad particular frente a la realidad social que le rodeaba.

La fotografía en la vida de Guevara fue de gran intensidad entre los 15 y 25 años de edad (Marín 2013). Entrados los años 70 Guevara ingresó a la universidad que resultó ser una suerte de liberación para él y donde se sintió admirado por ser cusqueño:

conocí gente inteligente, muy bien formada, veían las cosas de otra manera. Sobre todo, en arquitectura porque yo estudié inicialmente Ingeniería en la UNI y me trasladé a Arquitectura y allí descubrí gente que apreciaba el Cusco porque eran estudiosos [...] llegué y era bienvenido, era el cusqueño que había llegado de Machupicchu y Sacsayhuaman. Yo había jugado a los vaqueros y a los indios en Sacsayhuaman. Entonces, era un cusqueño bienvenido y al contrario me preguntaban cosas sobre el Cusco. He viajado con mis amigos de acá de Lima al Cusco guiándolos, yo era un personaje (Torres 2014, ent. a Guevara).

En la etapa universitaria Guevara tuvo la oportunidad de regresar a Cusco cotidianamente y es en estos años que hace fotografías como “Balcón” (anexo 5.19), “Puerta y cerradura. Hapu” (anexo 5.12) y “Sacsayhuaman” (anexo 5.15) que expresan su lado de arquitecto y su atracción por las construcciones incaicas y coloniales. En estas imágenes Guevara resalta la textura de los objetos fotografiados y emplea una iluminación particular: a veces de día con la luz solar en todo su esplendor y otras en atardeceres, cuando ya no hay mucha iluminación. Fotografías como esta expresan, también, el interés de cuidado y rescate que tiene Guevara por muchos de sus objetos fotografiados.

En la universidad conoció aficionados a la fotografía y él volvió aficionados a otros, pues en su carrera la fotografía resultaba muy útil (Torres 2014, ent. a Guevara). Así, la fotografía resultó ser el arma perfecta para relacionarse a su carrera, sus compañeros de universidad y, nuevamente, a su ciudad. Es con estos compañeros que realizó lo que él denomina *safaris fotográficos*: se dedicaban a tomar fotografías de lugares lejanos o complicados. Un ejemplo de ello son los viajes a más de 5000 msnm (anexos 5.3 y 5.6) donde se expresa otro tema recurrente en su obra: los paisajes, propios de la serranía cusqueña como nevados o montañas altas. En estas imágenes destaca la belleza del paisaje natural a través de la correcta composición e iluminación que puede

variar según su gusto estético. También, Guevara visita lugares peligrosos como se ve en “Descanso. Jirón Castilla. Callao” donde la fotografía parece haber sido hecha a escondidas debido a los riesgos de la zona (anexo 5.14). Al ser más consiente de los cambios que atravesaba el país, como la migración, la violencia, el centralismo, etc. enfoca su interés en lugares que son síntesis de ello.

Guevara llegó a un Cusco que se iba modificando de a pocos. La década de los 70 inició con los cambios generados por el gobierno militar marcado por las convulsiones sociales en contra de este y Cusco no fue ajeno a ello pues como señala Calvo, se dieron muchas movilizaciones de este tipo, donde se manifestaba una influencia del sindicalismo y el marxismo. Estas mismas transformaciones también generaron cambios a nivel social, destacándose la migración –un proceso que había iniciado en todo el Perú en la década del 50–, que también tuvo lugar en la ciudad del Cusco (Torres 2015, ent. a Calvo).

Otro aspecto que surgió en esta década y que influyó en muchos aspectos el desarrollo de la ciudad fue el turismo y Guevara fue un buen testigo de ello pues señala que, a comienzos de los años 50, se fundó la primera agencia de turismo en el Cusco que era de un suizo relacionado a su familia (Torres 2014, ent. a Guevara). Pero durante la década de los 70 el turismo creció como actividad económica, surgieron comerciantes y grupos económicos que se sustentaron en esta actividad, de modo que, se impulsó un nuevo modelo económico fundamentado en este sector. Calvo señala: “es evidente que en una ciudad donde el eje económico más importante está en función al turismo, su dinámica socio-cultural este orientada en función a la misma” (1991: 50-53). Por un lado, esta actividad hizo ver que la interculturalidad era algo más dinámico y real y ello rompe un poco lo que hasta los 60 estaba muy presente: la sociedad estamental y racista, que discriminaba lo que luego se revaloraría gracias al turismo (Torres 2015, ent. a Calvo).

Asimismo, el turismo aportó en la creación de un nuevo “paisaje” visual y social. La ciudad se fue acostumbrando a la convivencia de los flujos turísticos, la vida de la ciudad, los hoteles, los bares, etc. que llegaron con el turismo y la sociedad no fue ajena a ello (Torres 2015, ent. a Calvo). Desde el punto de vista fotográfico Guevara acota que “ese periodo es muy importante porque junto con el turista llegan también más servicios fotográficos, llegan tiendas que revelan fotos que venden películas, que venden cámaras masivamente” (Torres 2014, ent. Guevara).

A nivel cultural, el ingreso del belaundismo al gobierno nacional y, más adelante, la fase velasquista en los 70, modificaron sustancialmente el contexto social con medidas relacionadas a la cultura: se oficializó el quechua, se reivindicó socioeconómicamente al campesino y el arte popular fue cada vez más resaltante (Calvo 1991: 51). En este sentido, durante estas décadas surge lo que Tamayo señala como el “micronacionalismo subyacente³”. La palabra Cusco con “S” se estableció en 1971, en 1977 se instaló la bandera de siete colores y entre 1984 y 1987 se cambió el escudo de los cóndores y las torres –que simbolizaba la derrota del pueblo a manos de los españoles– por la placa Echenique, la cual es netamente cusqueña (Tamayo 1992: 700).

Este paisaje nuevo del Cusco llamó la atención del joven Guevara. En sus siguientes visitas ya contaba con una cámara más profesional, una Nikon DSLR con lente intercambiable que le permitía tomar detalles y manipular la luz disponible. En estos nuevos retornos su foco de atención se modificó pues se vio atraído por la sociedad cusqueña, sobre todo, por los niños: “si antes fotografiaba paisajes, o situaciones urbanas empiezo a interesarme por las personas, sobre todo por los niños [...]. Todavía en esos años había esta diferencia social muy fuerte, todavía eran niños muy pobres, sin embargo, eran alegres, manifestaban una cierta alegría en su naturaleza en su rostro en sus sonrisas y eso para mí era muy plástico de fotografiar” (Torres 2014, ent. a Guevara). Un ejemplo de ello es la foto grupal que realiza de niños, donde se ve la alegría y el juego propios de su edad (anexo 5.4) y la de niñas caminando por una calle en un lugar rural (anexo y 5.5).

Sin embargo, no solo se interesó por los niños sino también por las tradicionales fiestas patronales propias de la cultura local. La sociedad cusqueña conservaba sus antiguas tradiciones sobre todo, católicas que implicaban fiestas patronales y religiosas. Según Calvo, la cultura católica es una fuerte formadora en el modo de vida de la ciudad y la región. Los migrantes que se establecen en la ciudad, provenientes de Paucartambo, Chumbivilcas, entre otros, estaban acostumbrados a celebrarle a santos y vírgenes y Cusco no fue ajeno a ello. Existió una influencia muy fuerte del catolicismo que mantuvo

³Micronacionalismo Subyacente: Definición que usa Tamayo para referirse al rescate de símbolos andinos por parte de los grupos de personas locales con el afán de preservar y difundir la historia netamente cusqueña (Tamayo, 1992: 700).

esas tradiciones católicas populares que ya ese fusionaban con la cultura andina (Torres 2015, ent. a Calvo).

Guevara se desarrolló como fotógrafo en este contexto y nuevamente, el viaje marcó su vida y su actividad como fotógrafo. Junto a un cercano amigo cusqueño Teo Allain Chambi y Jorge Deustua realizó nuevos *safaris fotográficos* donde la principal intención era fotografiar. Así pudo visitar la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo y otros lugares inhóspitos. Sin embargo, Guevara siempre prefirió la soledad, aún en los viajes grupales:

me gustaba esa relación de la fotografía con un estado de concentración. Me gustaba fotografiar cuando estaba solo, incluso cuando hacíamos estos safaris, yo procuraba irme alejando, mezclándome con el tema fotográfico [...] la fotografía era un momento especial para mí, y siempre buscaba horas como muy tempranito en la mañana o muy tarde donde ya no tenía nada que hacer y me podía dedicar a la fotografía yo solito. (Marín 2013).

Cuando se le pregunta a Guevara que significa la fotografía para él señala: “para mí es la continuación de esa manera de estar errando sin hacer nada que hacía de niño, es esa manera de estar, de alguna manera, solo porque uno no puede fotografiar cuando no está solo, por lo menos yo” (Torres 2014).

Pero también se ve atraído por la vida en la ciudad. En los años 70 y 80 la vida cultural de los cusqueños se caracterizaba por la asistencia a cafés culturales, la formación de grupos culturales y un cierto desarrollo y consumo de diferentes expresiones artísticas. La vida de café, por ejemplo, según Tamayo “era toda una institución en el Qosqo. A los cafés confluían catedráticos, profesores, comerciantes, burócratas y sobre todo estudiantes que tenían sus cafés según sus opiniones políticas” (Tamayo 1992: 855). En este contexto, Guevara recorría las calles cusqueñas y fotografiaba lo que le llamaba la atención: “la mayor parte de mis fotografías creo que tenían que ver, todavía, con el niño solitario que vagaba por el campo, por los pueblitos”. Guevara se vio atraído por la ciudad a la cual sentía que redescubría cada vez que visitaba: “con el centro del Cusco me sigue ocurriendo lo mismo: las calles, la gente, ya distinta, pero de alguna manera todavía igual; todo eso me sigue sorprendiendo y estimulando muchísimo” (Marín 2013). Guevara tiene muchas fotografías que son síntesis de esas caminatas por el campo y la

ciudad. Muchas de sus fotografías muestran la cotidianidad de la ciudad y de los personajes que la componen como “Templando la Guitarra” (anexos 5.7) donde se retrata un momento completamente espontáneo y la figura del músico bohemio en esa época era común. Surgen también, imágenes que son hechas debido a algún aspecto estético que resaltó en ese momento como la distribución de las nubes en el cielo y el reflejo de la luz en las ventanas que se observa en su imagen de una vieja construcción (anexo 5.8). O situaciones particulares de la región que son comunes en la época, como el paseo de burros (anexo 5.9) o el paso acelerado de campesinos (anexo 5.2). Estas imágenes son muestra de la atracción que Guevara tiene por la ciudad, sus características propias y sus construcciones. Considero que ello tiene origen en su formación como arquitecto pero, sobre todo, en su nostalgia por la ciudad que lo vio nacer. Con el paso del tiempo el regreso de Guevara se hizo constante y aquella ciudad que deja de niño ya no parecía tan lejana. La fotografía parecer ser la forma ideal de conocerla y reconocerla nuevamente.

Cabe señalar que hacia los años 70, Guevara se encontró con la fotografía cusqueña cuando se empezó la divulgación de la obra de Martín Chambi, así como el estudio y recolección de material fotográfico realizado por la Fototeca Andina y más adelante el registro en Ocongate realizado como parte de TAFOS (Taller de Fotografía Social) en el año 86 (Marín 2013). Según señala el fotógrafo “para mí Chambi era el abuelo de mi amigo que estaba parado en la puerta de su tienda [...] hasta ya los 25, 28 años cuando Edward Ranney viene y descubre el trabajo de Martín Chambi y lo trabaja y lo publica con un grupo de estudiantes voluntarios, ahí recién yo conozco la fotografía de Martín Chambi”. Cuando Guevara conoció el amplio archivo fotográfico cusqueño, la mayoría de sus fotografías de *Paskanas* ya estaban realizadas, por lo que él no considera que su predecesor haya influenciado en él como fotógrafo (Torres 2014, ent. a Guevara).

Sin embargo, en sus fotografías se observa que si hay una relación estética y a nivel de contenido. Al igual que sus predecesores, Guevara se interesó en aspectos propios de la realidad social y cultural de Cusco. Ello se da, en cierta medida, en los autores contemporáneos a él, como se verá en el capítulo cinco. Asimismo, le atrajo la ciudad, sus calles, sus construcciones incaicas y costumbres y el resultado son imágenes estéticamente hermosas, es en este sentido que también considero que hay muchas similitudes con los autores clásicos.

En los años 70 y 80 existió una movida artística pero no de gran relevancia como lo fue en la primera mitad del siglo XX, donde estaba presente el indigenismo y este se expresaba a través de las diferentes ramas artísticas que tenían gran acogida en la sociedad. Sin embargo, sí se dieron cambios relevantes y tanto autoridades como los mismos artistas impulsaron, de alguna manera, el arte local. Es de gran importancia la primera casa de estudios para los artistas cusqueños, la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes “Diego Quispe Titto” de Cusco, siendo en siglas ESABAC que, precisamente, en 1986, se constituyó como escuela autónoma y desde ahí lleva este nombre (Crucinta 1997: 112-113).

El primer fin de la escuela, en palabras de Crucinta, es “conservar, acrecentar y transmitir la cultura andina y universal con sentido crítico y creativo, afirmando preferentemente los valores de la cultura andina” (1997: 113). Considero importante este aspecto pues se conoce que el Indigenismo de los años 20 deja precedentes en el arte local, ya que previamente a este no se consideraba relevante destacar la cultura andina. Considero que esto queda presente en la movida artística local de la segunda mitad del siglo XX y se puede leer a través de este fin descrito por Crucinta. Específicamente, en la fotografía cusqueña la mayoría de los artistas se preocupan por resaltar espacios, costumbres y personas propias de la cultura local, algo que queda del Indigenismo previo; es decir, no se sigue este como corriente intelectual pero sigue presente por los sedimentos artísticos que deja para los artistas venideros.

Volviendo a la movida artística de las dos décadas que se definen en este capítulo, se conoce que se realizaron diversas muestras de arte plástico en la ciudad. Sin embargo, cabe resaltar la labor de las autoridades como el alcalde Daniel Estrada, quien impulsó la publicación de libros por parte de la Municipalidad y apoyó a los intelectuales y artistas netamente cusqueños. Por ejemplo, en 1986 se editó el libro *Cusco Testimonios*, así como *Antología de la Música Cusqueña*, que serían el inicio de reediciones de publicaciones cusqueñas y de nuevas obras. A este alcalde se le atribuye también la recuperación del Himno al Qosqo, la edición de cassettes de música folclórica local, la adquisición de un local para la Academia de Lengua Quechua, la adecuación del Museo Municipal, así como los monumentos al Inca Garcilaso y a los fundadores del Tawantinsuyo: Manco Qapaq y Mama Ocllo, entre otras grandes obras (Tamayo 1992: 701-702).

Asimismo, Estrada impulsó la creación de la Galería Municipal de Arte la cual fue espacio para la exposición de grandes obras, sobre todo, aquellas relacionadas a las artes plásticas. En un folleto de inauguración de una muestra de arte plástico Estrada expresaba: “Al inaugurar la Galería Municipal de Arte, este Gobierno local [...] pone al servicio del pueblo y del genio creativo un lugar de exposición largamente esperado [...] la Municipalidad de Cusco busca que el mensaje de los artistas se transmita a las generaciones propias y extrañas y perdure en ellas” (Estrada 1986). Tal como señala otro fotógrafo, Teo Allain Chambi, en esta gestión también se otorgó un espacio para muestras fotográficas: “con Daniel (Estrada) y Guido Guevara hicimos el teatro municipal y yo de propia iniciativa, en el hall de ingreso del teatro, hice una galería de arte para fotografía” (Torres 2015).

En este contexto, la fotografía que existió en la primera mitad del siglo XX ya no seguía vigente. Sin embargo, considero que este arte siguió presente en la región, pero en una cantidad mínima en comparación con la etapa previa. Asimismo, al desaparecer el Indigenismo, los fines de los artistas ya no son los mismos como es el caso de Guillermo Guevara. Al igual que él, surgen nuevos fotógrafos pero antes de ello se da en el Cusco una nueva etapa artística definida por los herederos de los fotógrafos clásicos: el cine cusqueño.

El denominado “Cine Club Cusco” estuvo conformado por Luis Figueroa, Víctor y Manuel Chambi, Eulogio Nishiyama y Cesar Villanueva, quienes impulsados por la pasión por su tierra natal, Cusco, “registraron con fidelidad y sensibilidad, fiestas y costumbres de la sierra peruana, dándole protagonismo a los campesinos indígenas y su cultura” (Bustamante 2004: 7). Tenían como principal objetivo difundir las principales obras del cine mundial (Valdez 2006: 251), de esa manera, inicia el 27 de diciembre de 1955 con la proyección de *Los hijos del paraíso* de Marcel Carné en el cine Colón, hoy Teatro Municipal del Cusco (Bedoya 2010).

En los años de formación del Cine Club Cusco, estaban en auge las teorías estéticas y las formas de producción del neorrealismo italiano y del realismo poético francés, prácticas artísticas que probablemente influyeron en los jóvenes cineastas cusqueños (Portocarrero 2011).

Además de difusor cinematográfico, el Cine Club Cusco funcionó también como un espacio de debate donde se proyectaban filmes censurados por su origen político. Luis Bolaños, cusqueño ligado al cine club, fue el principal proveedor de cine arte que permitió que los cusqueños de todas las clases sociales gozaran de filmes nórdicos y soviéticos (Valdez 2006: 251).

Pasado un tiempo de actividad del Cine Club Cusco surgió un segundo objetivo: realizar filmes propios. Los realizadores contaban con un antecedente gráfico importantísimo, la Escuela de Fotografía Cusqueña, que influyó claramente en ellos, estética y etnográficamente. De hecho, algunos integrantes del cine club eran descendientes directos de algunos representantes, tal es el caso de Víctor y Manuel Chambi, hijos del gran Martín Chambi; así como Luis Figueroa, hijo de Juan Manuel Figueroa Aznar. De modo que, ellos ya estaban vinculados con la producción de imágenes, al igual que Eulogio Nishiyama, quien desde la década del 40 ya filmaba en 8 mm (Calvo 2007: 38).

Los jóvenes cineastas se enfocaron en la realidad indígena, la cual se expresa a través de sus fiestas, “su lado más plástico y colorido, es decir, a su lado fotográfico” (Marín 2007). Entre los filmes documentales más destacados se encuentran *Corpus del Cusco* (1956) *Mamacha Carmen* (1956), *Carnaval de Kanas* (1957), *Lucero de Nieve* (1958), *Rostros y Piedras* (1958).

Además de grandes documentales el Cine Club Cusco también realizó largometrajes de ficción siendo el más importante *Kukuli* (1962). La importancia de este film radica también en ser la primera película de ficción donde el idioma quechua toma gran protagonismo. Más allá de su historia, esta película es valorada por su carácter estético inspirada en el cine mudo de Eissenstein y el cine soviético. Asimismo, influye también el Expresionismo Alemán en la actuación de los personajes, quienes exageraban sus expresiones gestuales, las sorpresas, comportamientos que hasta se patetizan en el juego de sombras y contrastes. En *Kukuli* resalta, predominantemente, la belleza capturada de los paisajes del valle cusqueño, el cromatismo de la serranía, el lenguaje quechua, la música andina, entre otros (Esquives 2011).

Es importante mencionar también los espacios en los que se exhibían los filmes cusqueños. Un espacio edificado posteriormente al terremoto de 1950 fue el Cine Ollanta,

de propiedad de la Beneficencia Pública del Cusco, en este se exhibieron exclusivamente documentales como *Carnaval de Kanas* y *Lucero de Nieve*. En este mismo espacio se estrenó por primera vez el filme *Kukuli*. Durante este período el Cine Ollanta se ubicó en la calle Meloq y fue administrado por don Oscar Palomino Soria (Hidalgo 2011). Este cine era el más acudido por mi sujeto de estudio, Guevara pues se encontraba cerca de su residencia (Marín 2013).

Más allá de considerársele o no Escuela, o de los aportes que generó a los estudios indigenistas, la importancia del Cine Club Cusco radica en la “voluntad de impulsar una actividad de realización fílmica permanente”. Por primera vez en el cine peruano se mostraron los Andes, sus paisajes, habitantes y costumbres (Bedoya 2010). Su trabajo fue una inclinación por el cine descentralizado y auténtico, pues poseía una estética propia que buscaba la reivindicación del mundo indígena (Godoy 2010). En este sentido, existe una preocupación social por verificar la autenticidad de la cultura que guarda las “esencias” de la identidad nacional (Bedoya 2010).

Para los realizadores cusqueños el cine fue utilizado como un medio de expresión al servicio de la cultura nacional haciéndolo tan importante como la literatura o las artes plásticas. Fue también, una ventana a través de la cual mostraron el desequilibrio y la injusticia fundada en la explotación indígena y la indiferencia del “país oficial” (Bedoya 2010).

Como se vio en este apartado Guevara creció en un contexto particular que lo fue marcando a lo largo de su vida: la exposición a realidades sociales diferentes a la suya donde predominaba la pobreza, la discriminación, el desorden y la diferencia social. Asimismo, se siente altamente atraído por la fotografía gracias a la influencia de su madre. Este arte permanece en él y con el paso de los años adquiere mayor importancia en su vida. La fotografía es una buena compañera para los viajes que Guevara hacía a diferentes lugares como regresar a su Cusco natal, ciudad que se iba modificando de a pocos gracias a procesos como el turismo y la migración. Los focos culturales y artísticos también se modifican, surgen escuelas y nuevas movidas artísticas como el cine cusqueño. Sin embargo, algunos aspectos como la realidad social siguen iguales y Guevara es testigo de ello y otros contextos que inmortaliza a través de la cámara.

4.2. Las figuras internacionales más influyentes en Guillermo Guevara Yábar: Henry Cartier-Bresson, Ansel Adams y Sebastiao Salgado

En el presente apartado se hace un acercamiento a las tres figuras internacionales de la fotografía que influyeron en mi sujeto de estudio, Guillermo Guevara, a lo largo de su carrera como fotógrafo. He decidido separar estas influencias y referentes en un subcapítulo para conocer las características más resaltantes de estos autores, así como ejemplos de su obra y de ese modo, establecer similitudes con Guevara y sus fotografías de manera concisa.

Guillermo Guevara tuvo la oportunidad de observar el trabajo de fotógrafos internacionales. Como él señala, los diarios locales no publicaban fotos en sus noticias, sin embargo, conoció el trabajo de otros autores gracias a revistas como *Life* que, según señala, consumía mucho de niño. En estas podía observar fotos de reportaje, de guerra, etc. (Torres 2013, ent. a Guevara). Asimismo, otra revista a la que él tuvo acceso fue *En Guardia*, publicación de propaganda del gobierno norteamericano durante la segunda guerra mundial y de la que su madre fue suscriptora. Como él mismo acota “habían impactantes imágenes de la guerra en Europa y el Pacífico. Allí vi, siendo niño, la famosa fotografía de los marines izando la bandera en Iwo Jima” (Marín 2013).

Ya en su período universitario, Guevara se interesó por el trabajo de autores internacionales y tuvo acceso a publicaciones de tres artistas que él considera influenciaron en su forma de ver la fotografía: Henry Cartier-Bresson, Ansel Adams y Sebastiao Salgado.

La influencia de estos tres autores en Guevara parte de la admiración que él tiene de su trabajo. La exposición a este se dio, espontáneamente, gracias a las revistas a las que Guevara tuvo acceso, no hay un estudio previo o una investigación de cada autor. Como resultado de ello, Guevara se interesó en las fotografías y quedan en su mente retazos de ellas que pueden observarse en sus propias fotografías:

[...] Conocí las fotos de Ansel Adams y otros que me parecían deslumbrantes y conmovedoras. También, admiré, como todos, a Cartier Bresson que era mi favorito. Más tarde, vi los extraordinarios reportajes gráficos del brasileño Sebastiao Salgado. Todos ellos y otros, sin duda habrán tenido alguna influencia en mi manera de ver el mundo, el

mundo de la fotografía. Pero tampoco era que me dedicase a estudiarlos o seccionarlos, simplemente los admiraba y, claro, dejaban sus sedimentos (Marín 2013).

Esta influencia en Guevara es tal que incluso señala que si él se dedicaba a la fotografía como profesión le hubiera gustado hacer aquella relacionada al reportaje como Cartier-Bresson, Adams y Salgado lo hicieron en un punto de su carrera. En palabras de Guevara: “me gusta mucho la fotografía de reportaje. Siempre me ha gustado, sobre todo en el sentido de que se vale de lo que está allí: la luz disponible, el espacio disponible, la fugacidad del momento; y de lo que es el fotógrafo: su instinto y reflejos, es decir, su capacidad de componer, encuadrar rápidamente” (Marín 2013).

Considero que la influencia de estos tres autores va también por lo temático y técnico empezando por la elección del blanco y negro, así como por los objetos que fotografía Guevara. Pasaré a describir, brevemente, las características más importantes de la obra de estos tres artistas para identificar su influencia en Guevara.

Henry Cartier-Bresson era un fotógrafo caracterizado por la libertad que obtuvo en su experiencia de viaje, donde descubrió civilizaciones y culturas que le resultaban exóticas (Iturbe 2003: 6). Su rama fotográfica fue la social a través de la cual “aprovechaba el gesto elocuente o mostraba la narrativa oscura e inquietante de la traición y la justicia” (Johnson, Rice y Williams 2010: 632).

Este artista tuvo un gran dominio de la técnica, la claridad de su fotografía *Basilicata* (anexo 1.1), por ejemplo, y el foco presente en los dos objetos principales, resalta las texturas, sus formas y su sentir. Una propiedad de Cartier-Bresson fue *hacer hablar* a los objetos que fotografiaba: “en esta capacidad para registrar cualidades fisionómicas y hacer así hablar a la realidad” (Gombrich 1997: 198-199).

La selección fue el secreto de Cartier-Bresson, ya que esperaba *el momento adecuado*, momento en el que “el lenguaje de la realidad se vuelve distinto y distintivo (...) la aclaración y articulación mutuas de todo lo que se ve dentro del encuadre” (Gombrich 1997: 202).

Por otro lado, el fotoperiodismo que está definido como “la realización de fotografías informativas, interpretativas, documentales o ilustrativas para la prensa y otros proyectos editoriales relacionados con la producción de información de actualidad”

(Sousa 2003: 17), jugó un papel cada vez más importante en los medios de comunicación durante los años que vinieron luego de la segunda guerra mundial. Cartier-Bresson fue uno de los que documentó los inicios de esta época peligrosa de la posguerra (Johnson, Rice y Williams 2010: 632).

Como se mencionó anteriormente, Cartier-Bresson fue un fotógrafo errante, en sus visitas a Estados Unidos, México e India captó muchas escenas que retratan la miseria social y económica, donde el autor marca claramente los contrastes resaltando diferencias sociales, económicas, etc. Supo también, destacar la soledad de sus personajes, aún en multitudes. Asimismo, sus imágenes resultan punzantes, tensas o humorísticas, pues describen encuentros humanos que parecen trascender la situación temporal y que invocan a revisar la historia (Gombrich 1997:204-207).

Por lo mencionado anteriormente y revisando la producción de Guevara, si bien él no menciona ni reconoce ninguna influencia directa, percibo que recibe influencias técnicas de Cartier-Bresson pues al igual que éste, Guevara se preocupa bastante en el foco de sus objetos centrales y sus fotografías muestran gran textura. Tal es el caso de su fotografía *Puerta y cerradura. Hapu* (anexo 5.12) donde el nivel de nitidez y textura son los que más resaltan, casi se puede sentir la piedra de las paredes y la madera de la puerta. Otra similitud que encuentro entre ambos es lo que Cartier-Bresson denomina como el *momento adecuado*, lo cual me recuerda a Guevara cuando dice que debía esperar aquel momento ideal para capturar la espontaneidad de lo que retrataba como en sus fotografías de niños (esto se verá a profundidad en el último capítulo).

Otro fotógrafo que dejó sus sedimentos en Guevara fue Ansel Adams. Adams inició haciendo fotografías impresionantes de la naturaleza. Él se caracterizó por resaltar en sus fotografías el blanco y el negro así como las variantes del gris, asimismo, era un artista muy perceptivo e introspectivo (Johnson, Rice y Williams 2010: 643). Su aporte a la fotografía fue muy importante, Adams fue un gran precursor del Sistema de Zonas, muy útil para la fotografía en blanco y negro (Aguilar 2005: 760). Otra técnica que empleó fue el uso de diafragmas muy cerrados que le permitían obtener detalles nítidos y varias gamas de tonalidades (Hernández 2011: 150).

Una de las particularidades de Adams era la importancia que le daba a la impresión de sus fotografías, pues dedicaba mucho cuidado y esmero a la hora de la reproducción

para conseguir los efectos deseados (Hernández 2011: 149). Al respecto, él mismo señaló “Cuando visualizas la fotografía, no es sólo una forma de verlo en la mente sino una cuestión de sentimiento: apreciar las diferentes calidades que deseas obtener en la impresión final” (Hernández 2011: 153).

Uno de sus trabajos más recordados es el realizado en el pueblo de Taos en Nuevo México que, según Hernández, “marcó una transición en su trabajo” pues se veía mayor realismo en su obra y Adams daba signos de inclinación a la fotografía directa (2011: 150) (anexo 2.1). Pero la obra de Adams más recordada y que marcó la historia de la fotografía fue la fotografía de naturaleza que realizó. Adams fue ecologista, amante y defensor de la naturaleza a lo largo de toda su vida y sus fotografías sirvieron para que los gobiernos le den mayor importancia a la preservación y cuidado de los grandes parques estadounidenses (Hernández 2011: 154-155). En 1975 fue invitado a la Casa Blanca por el presidente Gerald Ford a quien le entregó un documento con iniciativas y campañas para la defensa ambiental, incluso le regaló una copia de su fotografía *Yosemite: Clearing Winter Storm* (Hernández 2011: 158) (anexo 2.2).

Entre Guevara y Ansel Adams observo similitud en las fotografías de paisaje que retratan ambos. En *Yosemite: Clearing Winter Storm* (anexo 2.2), Adams consigue gran profundidad de campo lo que me recuerda a la fotografía de Guevara *Hapu y Yanahorco* (anexo 5.3) o a aquella que realizó en el monumento arqueológico de Sacsayhuaman (anexo 5.15), ambas fotografías muestran un alto grado estético, así como gran nitidez y variedades de gris que también se observan en las fotografías de Adams. Recordemos, también, el afán de rescate y preservación que tenía Adams, algo que Guevara, del mismo modo, expresa en varias de sus fotografías de paisajes o lugares clásicos de la ciudad, lo cual se verá a profundidad en el capítulo cinco.

Finalmente, el último autor a describir en el presente apartado es Sebastiao Salgado, quien de los tres autores expuestos es el más contemporáneo. Desde 1973 se dedicó exclusivamente a la fotografía (Sánchez 2001:256) y trabajó en diferentes agencias como *Sigma*, *Gamma* y *Magnum Photos* para luego crear su propia agencia *Amazonas Images* (Rodríguez 2011).

Su técnica está basada en el uso del blanco y negro y la ausencia de flash en todas sus producciones (Corneta 2011:7).

Salgado se interesó en lo documental y como fotoreportero tenía intenciones de denuncia y gran solidaridad con los marginados y personas en condiciones de pobreza, entre otros aspectos de carácter social; de tal modo que, logró en sus imágenes gran carga emocional, despertando interés en su espectador (Sánchez 2001:257). Corneta señala que, aunque las miradas de sus retratados parecen lejanas pues sus historias se desarrollan en culturas y pueblos remotos, a la vez resultan cercanas porque las expresiones logradas por Salgado “parecen salirse de la imagen y decirnos muchas cosas”. Un ejemplo de ello es la serie *The Children*, producción de 83 retratados de niños donde Salgado estableció una comunicación lúdica con sus retratados (2011: 7) (anexo 3.1).

Su visión destaca por mostrar al hombre siempre condicionado por el trabajo y la economía (Sánchez 2001:256). Una de sus colecciones más importantes es *Éxodos*, foto ensayo consistente en una mirada muy profunda donde se comparan diferentes historias pero que tienen en común el tema de las migraciones (Rodríguez 2011), como el mismo Salgado señaló: “este libro cuenta la historia de una humanidad en movimiento” (citado en Rodríguez 2011) (anexo 3.2).

Salgado se caracteriza por establecer una relación con su retratado, romper la “pared” que se yergue entre el fotógrafo y su retratado. Como señala Corneta “Salgado, más allá de ser un reportero y vivir de su trabajo, ha intentado por medio de sus obras ser un instrumento para promover la solidaridad y colaboración entre los pueblos, siendo testigo de una realidad que muchos no podrían ver sino a través de sus fotos” (2011:6-8).

A diferencia de los dos autores descritos previamente Salgado sigue vivo y aún labora actualmente.

Encuentro influencia de Salgado en Guevara cuando observo sus retratos. En sus retratos de niños Salgado emplea planos bustos y primeros planos de sus rostros, mientras que Guevara los muestra, generalmente, en planos enteros siempre resaltando sus rostros, y también para mostrar el espacio en el que se desenvuelven (anexo 5.16). Otro ejemplo de retrato es el que observamos en su fotografía del anciano que pide limosna en la calle (anexo 5.10), esta imagen contiene gran carga emocional como aquellas que hace Salgado hasta la actualidad.

Efectivamente, estos tres autores influenciaron en gran medida en Guevara, no solo a nivel estético o técnico, sino también a nivel temático. Más allá del contexto histórico-social en el que se desenvuelven los tres autores descritos, los temas que desarrollan en sus fotografías se acercan bastante a Guevara.

4.3 Paskanas, la única muestra de Guillermo Guevara

Paskanas, antología fotográfica de Guillermo Guevara Yábar fue el título de la muestra que realizó el mencionado fotógrafo en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Ccori Wasi a propósito del 44 aniversario de la fundación de la Universidad Ricardo Palma. La muestra contó con medio centenar de fotografías tomadas entre 1970 y 1987 y se realizó del 5 al 31 de julio de 2013 (Escribano 2013). Sucesivamente, en el mes de agosto se realizó la muestra en la ciudad del Cusco.

Paskanas es una palabra quechua que significa etapas o paradas de un viaje. En palabras de Huayhuaca: “la *paskana* es un sitio donde los campesinos se detienen con su ganado por razones de clima o para tomarse un momento”. Guevara escogió este nombre para señalar que sus fotografías son precisamente eso, producto de las paradas en sus viajes (Torres 2013).

Paskanas es una muestra que contiene imágenes realizadas en lugares como Madre de Dios y Lima (anexos 5.13 y 5.14) pero sobre todo, contiene tomas hechas en Cusco. Las fotografías de Guevara no siguen un lineamiento temático, sino más bien, son el conjunto de fotografías de todo tipo: espacios urbanos, paisajes, retratos espontáneos de adultos y niños. Por otro lado, está presente una clasificación dentro de la propia muestra, predominantemente, formal que parte del propio fotógrafo, así como del curador. Guevara señala que, en un primer momento, hubo una preselección de sus negativos por parte de él mismo, que luego fue mostrada al curador, este a su vez realizó una selección formal, de valor y composición plástica (Torres 2014). Según Huayhuaca, curador de *Paskanas*, Guevara no emplea ángulos llamativos, para él su mirada es la “del viandante que contempla las cosas de un modo natural, sin subirse al tejado más alto o arrojar de súbito al piso. Caminar, eso sí, y mirar de frente, amistosamente” (Huayhuaca 2013).

Las fotografías que más llamaron mi atención que Guevara realizó fueron los retratos de niños. Los niños no parecen molestarse por mirar a la cámara (anexo 5.16) o aceptar ser fotografiados en aquel momento espontáneo como en “Niño a orillas del Vilcanota” (anexo 5.1) y “Trece niños en iglesia” (anexo 5.5). Como se verá más adelante, el autor se interesó en retratar personas, sobre todo, niños, pues los consideraba muy plásticos para fotografiar. Mayormente, se trata de retratos de niños campesinos pobres, pero que no provocan pena o rechazo, sino más bien, empatía e inocencia que es, precisamente, lo que Guevara quiere transmitir. El fotógrafo muestra sus condiciones precarias a través de la textura que le da a su ropa sucia y desgastada, así como a sus rostros, manos y pies, también en esas condiciones. Sin embargo, rescata sus expresiones y sus actividades espontáneas que evocan más al juego y a la inocencia de ser niño.

Por otro lado, me llamaron la atención las fotografías arquitectónicas y de paisaje que realiza, pues resultan muy atractivas a nivel estético, de composición, forma y textura. El uso del blanco y negro resalta, de alguna manera, estas características de Guevara que son recurrentes en su trabajo como se puede observar en “Hapu y Yanaorqo” (anexo 5.3)

Paskanas es el resultado de un conjunto de imágenes que, como señala el autor “era lo suficientemente bueno como para que otros lo aprecien y, por lo tanto, se podía mostrar” (Torres 2014). En este sentido, cabe la pregunta ¿por qué Guevara publicó sus fotografías tanto tiempo después?, según Huayhuaca, Guevara no tenía interés en publicar sus fotos, estas eran conocidas por los amigos cercanos desde que él las tomaba, pero no tenía propósitos comerciales, ni se le ocurrió exhibirlas públicamente (Torres 2013, ent. a Huayhuaca). Esto hace su trabajo muy particular, ya que sus propósitos lo diferencian de su antecesor, la Escuela de Fotografía del Cusco. La mayoría de fotógrafos de la Escuela realizaban su trabajo con fines comerciales o públicos. Por el contrario, la particularidad de Guevara es que, según Huayhuaca, realizó su archivo fotográfico por pura satisfacción, sin ningún interés de venta o de publicarlas. Asimismo, en la obra de Guevara, señala Huayhuaca, “no hay el menor asomo de indigenismo, en el sentido ideológico de la palabra, ni sus fines fueron el testimonio social, etnográfico o político” (Huayhuaca 2013). Si bien esta teoría también es asumida por el propio autor, considero que sí se puede establecer una relación con los artistas del indigenismo, no en el sentido ideológico como señala Huayhuaca, sino en lo artístico y plástico: el uso de encuadres, iluminación ángulos, textura, entre otros elementos, es similar. Asimismo, encuentro

similitud en lo que muestra cada imagen, es decir, en el interés de retratar eso que también retrataron los fotógrafos clásicos: la ciudad, su arquitectura, sus costumbres y su gente. Guevara no es el único, pues los autores contemporáneos a él hacen una fotografía similar, siempre teniendo presente el concepto de la ciudad que aman: Cusco y todo lo que esto implica, como se verá en el siguiente apartado.

De modo que, considero que la tardía exposición de este material tan único y valioso, se debe a una casualidad, pues no parte del interés del fotógrafo, sino de amigos cercanos, que lo impulsaron a que realice esta muestra, entre ellos José Carlos Huayhuaca: “*Paskanas* es una colección que se hace gracias al entusiasmo de José Carlos Huayhuaca y Patricia Marín, su esposa, porque ellos conocían algo de mi fotografía y me instan a buscar algo más y a que les enseñé los negativos y los contactos. Empiezan, entonces, a descubrir, a sacar a la luz fotos que tenía ahí archivadas” (Torres 2014).

Algo que menciona el autor en la entrevista que considero sumamente importante es lo siguiente: “creo que si hubo una selección fue del curador y si hubo una selección previa, fue del fotógrafo al momento de tomar las fotos que hace, más o menos, siempre lo mismo y siempre está, más o menos estimulado por los mismos estímulos, entonces reacciona ante cosas que pueden finalmente ser un paquete de imágenes, más o menos, homogéneas” (Torres 2014).

Considero que esto describe el estilo de Guevara y es lo que define sus fotografías que, si bien son diferentes entre sí, algo las unifica: su punto de vista introspectivo. Como señala Huayhuaca, las fotografías de Guevara son “una evocación y un reconocimiento”, pues en ellas está presente un trasfondo emocional e introspectivo. Como una suerte de satisfacción personal, Guevara estaba en la búsqueda constante de lo que contaba para él (2013). Huayhuaca lo compara con los poetas, quienes escriben para sí mismos, como expresiones de su subjetividad personal (Torres 2013).

A pesar de la “brecha” en la fotografía cusqueña señalada por los críticos, el trabajo de Guevara es un ejemplo de cómo los artistas locales han mantenido este arte vigente desde sus propios fines y limitaciones. Asimismo, se ha señalado que el trabajo de Guevara es una suerte de prolongación del legado de los grandes fotógrafos predecesores, aquellos pertenecientes a la Escuela de Fotografía Cusqueña. Según Huayhuaca “tanto él (Guevara) como la Escuela del Cusco lo que intentan es hacer un

retrato de su ciudad y sociedad y en eso prolonga ese legado. En un sentido amplio tienen objetivos similares, solo que en tiempos distintos” (Torres 2013).

En el siguiente cuadro se muestra una sistematización general de la obra de Guillermo Guevara

Nombre del autor	Guillermo Guevara Yábar
Años de producción fotográfica	Décadas de 1970 y 1980
Años de mayor actividad	Período de 1970-1975
Años de menor actividad	Período de 1985-1990
Temas	Paisajes naturales y urbanos, retratos de individuos y grupos, fotografía arquitectónica.
Volumen de producción	15 000 negativos, aproximadamente
Muestras fotográficas	Su única muestra fotográfica fue “Paskanas: antología fotográfica de Guillermo Guevara Yábar”

4.4 Un acercamiento a la fotografía de esos años y a los fotógrafos de la época

En este apartado hago una descripción general de la fotografía de los años 70 y 80 y me acerco a algunos autores contemporáneos a Guillermo Guevara. Considero que estos datos resultan relevantes para esta investigación en el sentido de que son relevantes para señalar que la fotografía en el Cusco no se estanca y existen autores como Guillermo Guevara que se desempeñan como fotógrafos en estas dos décadas. Asimismo, es interesante conocer las características de su obra pues si bien no hay una relación directa con mi autor, estos autores comparten similitudes de generación y tienen referentes parecidos como la Escuela de Fotografía Cusqueña.

En el contexto sociocultural del Cusco de los 70 y 80 se puede ver que sí existió una movida artística en la ciudad, sin embargo, en el caso de la fotografía quedaron atrás los años de oro, donde sobresalieron varios artistas y el retrato era el principal uso que le

daba la sociedad. Pero cabe mencionar que la presencia del cine marcó nuevas tendencias en la fotografía y, sobre todo, dejó herederos que siguieron su rumbo como fotógrafos. Así, a partir de la década del 60 surgieron nuevos autores de la fotografía, algunos lo fueron gracias a la herencia que le dejaron sus padres, tíos o abuelos, mientras que otros desempeñaron la fotografía con fines económicos o comerciales. En este apartado hago un acercamiento a la historia de vida y obra de los fotógrafos tanto cusqueños como foráneos que trabajaron en el Cusco de los 70 y 80.

En estas dos décadas siguieron vigentes los fotógrafos sociales cuya actividad principal es la fotografía de retrato llamada también *de documento*. Estos artistas contaban con estudios o espacios naturales donde trabajaban para personas de diferentes estratos, así como en eventos sociales como matrimonios, bautizos, confirmaciones, entre otros. Estos fotógrafos formaron la Asociación de Fotógrafos Profesionales de la Región Cusco en 1968 que, según Germán Tito, uno de los fundadores, tiene “la finalidad de hacernos respetar y nos sirve para socializarnos con el pueblo”. Ellos iniciaron como sindicato pero durante el gobierno de Alberto Fujimori cambiaron a asociación (Torres 2015, ent. a Tito). Actualmente, la Asociación de Fotógrafos Profesionales de la Región Cusco cuenta con más de 30 miembros que se dedican a la fotografía comercial. Ellos no tienen relación con Guevara pero es importante señalar que sí existió la fotografía comercial en esta época.

Por otro lado, se encuentran los artistas cusqueños cuyo interés por la fotografía parte de una cuestión de herencia familiar. Entrados los años 70, siguieron laborando fotógrafos clásicos como Eulogio Nishiyama y Martín Chambi, pero ellos al igual que otros artistas clásicos, dejaron como herencia su capacidad y amor por la fotografía a sus hijos y hasta nietos. Un ejemplo de ello es Carlos Nishiyama quien inició como fotógrafo en el año 73, aproximadamente, cuando ayudaba a su papá, Eulogio Nishiyama, en su tienda de fotografía. Si bien inició como fotógrafo urbano, el interés de Nishiyama se inclinó más a la fotografía del hombre andino que él considera la principal influencia de su padre:

Desde niño he estado muy cerca al trabajo de mi padre, sus películas, etc. y, de esa forma, yo también empiezo a hacer ese tipo de fotografía [...]. A partir de los años 80 es que empiezo a viajar por todas las provincias, comunidades, por los departamentos de

Cusco, Apurímac, Puno. Siempre traté de registrar, como hacia mi padre, la tradición, los rituales, las costumbres, la vida cotidiana del campo, etc. (Torres 2015).

De este modo, Nishiyama inició una travesía que lo llevó a visitar lugares muy lejanos como la comunidad de Santa Bárbara ubicada a 4600 msnm o la ya conocida comunidad Q'eros, y a través de estos viajes, realizó lo que denomina como “fotografía paisajística de media montaña” (Torres 2015, ent. a Nishiyama). Un ejemplo de esta es la serie “Qoylluriti” fotografías que relatan el viaje de los fieles católicos hacia el santuario de Qoylluriti (anexo 9.1 y 9.2).

Nishiyama considera que, además de su padre, recibió la influencia de fotógrafos que tuvo ocasión de conocer gracias a estos viajes y a su interés por el hombre andino. Llegaron a Cusco fotógrafos alemanes y japoneses completamente profesionales que trabajaban para revistas antropológicas internacionales y Nishiyama los acompañó en sus viajes y aprendió mucho de ellos (Torres 2015, ent. a Nishiyama).

Con una obra ya amplia, Nishiyama realizó muestras fotográficas a nivel nacional e internacional, llegando a participar en veinte muestras colectivas y alrededor de doce individuales en Cusco; asimismo, tuvo la oportunidad de estar en países como Brasil, Bolivia, Francia y Estados Unidos (Torres 2015 ent. a Nishiyama).

En segundo lugar, se encuentra Fortunato Gonzales. Él inició como fotógrafo en 1958 y formó parte de la tercera generación de fotógrafos de la familia Gonzales donde, según señaló, su tío abuelo fue el primer fotógrafo en el Cusco y sus hijos y nietos siguieron esta vocación. Gonzales estudió en Lima durante un año en la Kodak peruana donde perfeccionó sus habilidades en el retrato, así como en los procesos de iluminación, revelado, impresión, ampliaciones, etc. (Torres 2015 ent. a Gonzales).

Gonzales inició trabajando como reportero gráfico en medios de Lima y en el año 62 se estableció con su primer estudio “Fotos para ti” donde se desempeñó como fotógrafo de documentos, sin dejar de lado su trabajo como reportero gráfico y así trabajó en el diario local *El Comercio* y como corresponsal de diferentes revistas. Ya en el año 72 surgió su interés por las fiestas costumbristas y patronales y viajó a diferentes lugares donde hizo una fotografía documental, este trabajo es el que le llevó a realizar sus primeras muestras en lugares como: Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay, Uruguay y en

diferentes ciudades del país (Torres 2015 ent. a Gonzales). En la actualidad se dedica a la docencia y sigue retratando las tradiciones de la región (anexo 9.3 y 9.4).

En tercer lugar se encuentra Teo Allain, nieto de Martín Chambi y quien resulta relevante para esta investigación por su cercanía a Guillermo Guevara. Allain y Guevara fueron compañeros en el colegio La Salle y se consolidaron como amigos desde muy jóvenes. Con él Guevara realizó algunos *safaris fotográficos* a diferentes lugares del Cusco como la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo, pues ambos compartían ese amor y afición por la fotografía. Actualmente, siguen siendo amigos muy cercanos.

El interés de Allain por la fotografía surgió debido a su proximidad con el trabajo principal de la familia: “yo empecé a tomar fotos en los 60 cuando era un niño porque yo nací en el laboratorio, mi tía Julia me regalaba cámaras, cada dos años y ella me insistía ‘toma acá, toma allá, toma fotos en el colegio’”. La influencia familiar y los deseos innatos de Allain lo llevaron a estudiar comunicaciones en la Universidad de Lima donde conoció más sobre fotografía. Así, se desempeñó como fotógrafo en diferentes lugares, ya que tuvo la oportunidad de viajar a otros países y realizar fotografías. De esa manera, su interés se fue inclinando hacia la fotografía urbana, de paisaje, documental y sobre todo, arquitectónica, donde se vio atraído por las construcciones tradicionales de la ciudad, así como por los efectos de la luz y sombra. (Torres 2015, ent. a Allain). Un ejemplo de este trabajo es “Pisac” (anexo 9.5) y “La Compañía de Jesús” (anexo 9.6), espacios arquitectónicos que Allain retrató. Ya desde los primeros años de la década del 70, Allain participó en festivales como “Inkari”:

Prácticamente, desde el día del golpe militar empezó “Inkari” y se convocaba a todos los artistas jóvenes a Lima y recuerdo que, en el año 76 fui llevando un audiovisual, fotos y slides que se proyectaban; así como, dos proyectores, una grabadora con cinta y una narración que la hizo Marianita León que se llamaba “El Cusco de noche” [...] hay mucha gente de mi generación que te va recordar que Inkari era el Festival más grande que esperábamos (Torres 2015).

Luego de esa experiencia llegaron más muestras que Allain realizó: *El Cusco de Garcilaso* que consiste en fotos arquitectónicas de la fusión inca-española que guardaban relación con fragmentos de los Comentarios Reales del Inca Garcilaso de la Vega; *Las cuatro generaciones Chambi*, consistente en fotografías recopiladas de Martín Chambi,

su hija Julia, Teo Allain y el hijo de este; asimismo, realizó muestras de diferentes fiestas costumbristas. Para realizarlas, Allain recurría al apoyo de instituciones públicas como el Instituto Nacional de Cultura (INC), pero generalmente las realizaba él por su cuenta o con la ayuda de amigos (Torres 2015, ent. a Allain).

Más adelante, finalizando la década del 80 se formó en Lima el Consejo peruano de Fotografía y en esos años el país estaba dividido en regiones, de modo que, surge en Allain el interés de formar en Cusco el Consejo Peruano de Fotografía Región Inca que le permitió hacer un aproximado de tres exposiciones internacionales y quince exposiciones simultáneas en Cusco con el apoyo de amigos a quienes él impulsaba a dedicarse a la fotografía (Torres 2015, ent. a Allain).

La obra de Allain recibió, definitivamente, influencia de sus antecesores, sobre todo de su abuelo: “en el año 77 me vine a ayudar a una fundación de Estados Unidos que mi tío consiguió para copiar más o menos 5000 placas”. No considera haber recibido influencia de otros artistas, sino tener algo más innato, algo dentro suyo en el momento que ve algo y lo impulsa a retratarlo (Torres 2015, ent. a Allain).

Ambos tipos de fotografía, la comercial y la documental, son muestra de que esta sigue vigente en las dos décadas descritas. Por un lado, la fotografía sigue presente en su forma comercial, pues Cusco parece ser una ciudad donde este tipo de fotografía es una actividad económicamente atractiva que cada vez tiene más adeptos. Recordemos que esta era la actividad principal de los fotógrafos de la primera mitad del siglo XX pues encontraron en ella el sustento económico. De modo que, esta actividad del retrato no desaparece, pues no dejan de existir fotógrafos dedicados a ello y, conforme pasan los años el concepto de retrato se modifica y se acerca más a lo que los autores denominan como *fotografía de documento*, la cual tiene gran demanda en la sociedad.

Por otro lado, los tres artistas descritos representan la vocación por la fotografía que surge debido a su influencia familiar y a la herencia dejada por sus antecesores que fueron grandes artistas. Esto me parece importante pues, prácticamente, la historia de la fotografía y el cine está marcada por esta suerte de “herencia”. Guevara no es ajeno a esto, recordemos su segundo apellido Yábar, en efecto, Ubaldina Yábar, esposa del fotógrafo clásico Figueroa Aznar vendría a ser una tía abuela de Guevara por parte de mamá, aunque la cercanía no es tanta como los otros tres fotógrafos. Además de este

aspecto, considero importante el hecho de que se dejan precedentes tanto en la fotografía como en el cine.

Como se destaca en este apartado los tres autores contemporáneos a Guevara han señalado su interés por Cusco y todo lo que ello abarca: la ciudad y su arquitectura que mezcla lo incaico con lo colonial, sus paisajes naturales, las fiestas costumbristas y las personas que habitan en ella. Asimismo, observamos en su producción fotográfica que los cuatro tienen interés en el hombre andino, el indígena o el campesino. Considero que todos tienen un mismo objetivo: representar la vida diaria y cotidiana del Cusco de los 70 y 80 en sus diferentes maneras de expresión tal como hicieron los artistas desde finales del siglo XIX. Es en este sentido que considero que tanto Guevara como sus contemporáneos reciben y heredan ciertas características y temáticas tocadas por la Escuela de Fotografía Cusqueña o el Cine Club Cusco. Me refiero, básicamente, a los precedentes que deja el Indigenismo en el arte popular cusqueño: el interés por el hombre andino, sus paisajes y costumbres, elementos que pueden también observarse en la producción fotográfica de Guevara y sus contemporáneos.

Existen también similitudes técnicas y formales entre los cuatro autores. Guevara, al igual que Allain y Nishiyama, tiene preferencia por la fotografía analógica y en blanco y negro, al igual que Gonzales en trabajos pasados. Asimismo, encuentro similitudes en cuanto a la iluminación que emplean los artistas. Por ejemplo, en la fotografía “Sacsayhuaman” (anexo 5.15) de Guevara se puede observar como la luz ingresa de izquierda a derecha, lo que se repite en “Pisac” (anexo 9.5) de Allain. En estas imágenes arquitectónicas destaca también la textura que los artistas emplean en ellas. Por otro lado encuentro similitudes entre Guevara y Nishiyama comparando sus fotografías “Autorretrato con amigos a 5200 msnm” (anexo 5.6) y “Qoylluriti” (anexo 9.2), respectivamente, donde los grises y blancos se parecen ya que ambos autores le dan preferencia a los altos contrastes, pero no dejan de lado otras gamas de gris. Asimismo, considero que la composición que emplean los cuatro autores también es similar. Ninguno se interesa por los ángulos llamativos, su mirada es más contemplativa y no buscan alterar el orden de lo que están retratando. Esta característica es notoria en las imágenes de Gonzales (anexo 9.4) y Guevara (anexo 5.9).

Existen también diferencias claras entre Guevara y sus contemporáneos fotógrafos. Para empezar, él no reside en Cusco a diferencia de los tres autores descritos, sin embargo, considero que esta lejanía refuerza el vínculo entre Guevara y su ciudad. Otro migrante se hubiera instalado en Lima y nunca más regresado a su ciudad natal o lo hubiera hecho muy poco. Sin embargo, hemos visto como Guevara regresa constantemente y en estos casos la fotografía surge como una suerte de medio que lo acerca más, pues cada vez que el regresa hace fotografías de su ciudad. Su mirada es externa pero está alimentada por el recuerdo de sus años en Cusco.

Otra diferencia que existe entre Guevara y los otros autores cusqueños es que ellos son fotógrafos profesionales que se dedican exclusivamente a la fotografía y su obra termina siendo publicada o mostrada en exposiciones locales, nacionales y extranjeras. Guevara no tiene como primera carrera la fotografía y tampoco se dedica exclusivamente a ella, pero nunca la deja de lado, es decir, este arte siempre está presente en su vida. Asimismo, el dominio de la técnica que tiene Guevara no lo aleja de ser un fotógrafo profesional como sus contemporáneos pues su familiaridad con esta desde niño lo lleva a aprender muy bien la técnica que se refuerza con la práctica. Es impresionante su dominio de la cámara, así como, la posición de esta, el ángulo, la iluminación y demás técnicas que emplea, pues logra imágenes muy bien hechas y estéticamente atractivas que son aptas para cualquier muestra nacional e internacional (estas características técnicas se verán a mayor profundidad en el siguiente capítulo).

Siguiendo con las similitudes y diferencias entre Guevara y sus contemporáneos, Guevara no tiene interés en publicar sus fotografías, todos sus amigos y familiares sabían su pasión por la fotografía y son ellos quienes conocen su trabajo. Guevara afirma que realiza sus fotografías “por pura satisfacción propia sin intereses de venta o de publicarlas”, esto puede ser una similitud y diferencia entre él y sus contemporáneos. Al igual que Guevara, los fotógrafos cusqueños parten de este deseo de satisfacción propia por el amor al arte y a su ciudad, pero a diferencia de Guevara ellos si llegan a publicar sus trabajos. Ya muchos años después, Guevara realiza *Paskanas*, muestra que se hace posible gracias a su propio impulso y al de sus amigos, mas no al interés de instituciones públicas o privadas como suele pasar con otros fotógrafos. Como el mismo señala sobre

su propia muestra: “(es) un material (ya) hecho, que era lo suficientemente bueno como para que otros lo aprecien y por lo tanto se podía mostrar” (Torres 2014).

Los cuatro autores son importantes en el sentido de que dejan testimonio de lo que fue el Cusco, su cultura y sociedad en los años 70 y 80, casi a modo de crónicas visuales. Gracias a ellos sabemos que la fotografía en la ciudad no desaparece, se modifica en algunos aspectos pero se mantiene la práctica y el deseo de seguir registrado. Esto me recuerda a lo que dijo José Carlos Huayhuaca en la entrevista que realicé con él: “tanto él (Guevara) como la Escuela del Cusco lo que intentan es hacer un retrato de su ciudad y sociedad y en eso prolonga ese legado. En un sentido amplio tienen objetivos similares, solo en tiempos distintos” (Torres 213). Esto mismo en los tres autores mencionados. La necesidad de retratar el Cusco nos dice mucho de la necesidad de representarlo, registrar sus cambios, sus permanencias, de construir una documentación visual que lo relate, a nivel histórico, social y cultural.

Al igual que fotógrafos locales y nacionales, sobresale también la presencia de investigadores y fotógrafos extranjeros que cautivados por la ciudad regresaban o llegaban por primer vez. Tal es el caso de Edward Ranney, fotógrafo estadounidense que llegó por primera vez a Cusco en 1961 como estudiante de intercambio. Ranney quedó tan impresionado que al terminar la universidad decidió regresar con una beca para estudiar literatura indígena, esta oportunidad le permitió adentrarse en distritos como Pisac y nació su interés por la fotografía documental (Marín 2011).

En esos años Ranney realizó viajes a diferentes fiestas como Qoyllority, la Virgen del Carmen en Paucartambo; así como, distritos característicos como Pisac y Machupicchu que, como él señala, fueron borradores para hacer fotografías mucho más trabajadas en los años 70. Cuando visitaba Cusco, Ranney se interesaba mucho por el mundo visual: descubrió la importancia de la conexión de la tierra, los *apus*, las festividades: “fue una inmersión en el paisaje de los incas que estaba integrado a las formas de la tierra con tanto éxito” (Marín 2011). Ranney se identificó más con las comunidades y distritos que con la ciudad misma.

Ranney también sobresale por difundir la obra de Martín Chambi. Él señala que en su estadía en Cusco visitó tantas veces el estudio de Chambi que su hijo Víctor le preguntó por qué tenía tanto interés y así inicio una gran amistad que le permitió acceder

al archivo Chambi. En los años 70 tuvo acceso a 50 negativos de vidrio y por esta razón entendió que era una colección trascendente que era necesario investigar. En 1975 se llevó esas copias y se encontró con George Kubler de la Universidad de Yale que conoció a Chambi y le propuso a Ranney organizar una expedición para trabajar su archivo; fue así que se conectó con la Fundación Earthwatch quienes se interesaron de inmediato y en 1977, junto a Víctor, se realizó el gran rescate (Marín 2011).

Existen fotógrafos que están siendo recientemente descubiertos y muchos de ellos por organismos del Estado como el Ministerio de Cultura. En las entrevistas me pudieron informar que muchas veces no existe suficiente presupuesto como para establecer un área de fotografía que se encargue de la investigación, cuidado de negativos y revelado de fotografías, por lo que puede pasar que sean vendidos a particulares u otros países y se pierda la posibilidad de incluirlas como parte de la historia de la fotografía cusqueña.

En el siguiente capítulo haré el análisis de mi sujeto de estudio: Guillermo Guevara y su muestra *Paskanas*.

CAPÍTULO 5: ANÁLISIS FOTOGRÁFICO DE TRES FOTOGRAFÍAS DE PASKANAS

Como se ha visto en ejemplos anteriores, la fotografía siempre contiene un mensaje que quiere transmitir y son los elementos de esta, es decir, su estructura específica los que ayudan a descifrar ese mensaje. Como Beceyro señala “mediante su propia estructura [la fotografía] aclara el hecho real, lo vuelve comprensible y, al mismo tiempo, pone de manifiesto la visión del mundo que expresa, mediante esa imagen, el fotógrafo” (2003: 35).

Este capítulo consiste en el análisis de tres fotografías de la muestra *Paskanas*. Estas tres fotografías fueron escogidas por ser representativas de tres temas recurrentes en la muestra: el retrato a niños, la cotidianidad de la ciudad del Cusco a través de sus habitantes y la arquitectura urbana. Para el análisis he seguido algunos lineamientos que encontré en la obra “Ensayos sobre fotografía” donde Raul Beceyro analiza algunas imágenes de autores documentalistas Asimismo, hago uso de los conceptos de denotación y connotación de Daniel Chandler descritos en el primer capítulo.

- 1) **Título:** Niño a orillas del Vilcanota
Año: 1972
Lugar: Wilpiray



“Niño a orillas del Vilcanota” es una fotografía en blanco y negro en la cual se observa un niño de entre 4 y 6 años de edad, en un paisaje rural rodeado de árboles y a orillas de un río que vendría a ser el Vilcanota.

Más de un tercio de la imagen de Guevara, la parte izquierda, está ocupada por un espacio rural definido por una orilla de tierra con árboles. El tercio sobrante está ocupado por la figura de un niño al cual lo vemos en completo foco y en primer plano, asimismo, el cuadrante superior derecho del encuadre, donde está ubicado el rostro del niño, es la parte más iluminada de la fotografía. Todos estos factores lo señalan como el centro de la imagen.

Al tener el plano entero del protagonista y la posición frontal de la cámara, se puede identificar que Guevara descartó la altura “normal” de su propio ojo y optó por agacharse y ponerse a la altura del niño. La altura “normal”, hubiera *aplastado* al niño contra el piso, de tal modo que ese plano picado hubiera significado la disminución del personaje. Al colocar la cámara a la altura aproximada del niño, Guevara le devuelve toda la dignidad que la otra opción le hubiera quitado.

La distancia entre Guevara y el niño parece ser medianamente amplia. El niño se encuentra enfocado en su totalidad, así como la parte del suelo que pisa, sin embargo la parte izquierda del piso y el fondo, que está exactamente detrás del niño, están desenfocados. A pesar de ello, aún es posible distinguir el espacio pues el desenfoque no es total y la iluminación, conforme vamos llegando al fondo, se hace más clara. De modo que, se puede identificar que es una fotografía a contraluz, ya que la luz (luz de día natural) proviene de arriba y atrás pues permite ver el fondo iluminado, de modo que se puede distinguir el espacio y resalta la silueta del niño. Asimismo, la iluminación del día permite una distinción clara del niño, su rostro, tamaño, posición y vestimenta, es decir el contraluz no es total pues no lo oscurece. Vemos que el espacio rural ocupa más de la mitad de la imagen, de modo que adquiere una importancia proporcionalmente mayor. Guevara ha optado por resaltar del fondo como una forma de mostrar al protagonista en su espacio, en el momento espontáneo en el que se encontraba.

La posición del torso, manos y pies del niño hacen creer que se está dirigiendo a algún lugar, de izquierda a derecha. Esta posición lleva a Guevara a un problema pues no se podría distinguir el rostro del niño de dirigir ese camino, siguiendo su posición natural,

la fotografía no hubiera salido “tan bien”. Para evitar ese inconveniente era necesario que el niño girara ligeramente hacia la cámara, y así la mirada del niño está entre el fotógrafo y el espacio izquierdo del encuadre.

Por otro lado, hay un juego de líneas de todo tipo, primeramente, están las líneas verticales marcadas por el mismo niño y su posición, y aquellas dispuestas por las hojas-ramas que se observan al fondo que están casi a la altura del niño. Asimismo, se observan líneas horizontales dispuestas por el suelo que parece ser tierra cubierta de ramas delgadas, lo cual hace pensar en que la temporada sea otoño. También, se observa la línea horizontal en la dirección de los pies del niño y en la orilla que se encuentra al fondo, la cual está dividida por la silueta del niño. En cuanto a las líneas diagonales, están determinadas por la orilla del río y por la bajada del suelo. Es decir, no es un espacio totalmente plano, sino que parece ser la bajada de un monte o cerro pues se ve que se llega al lugar de izquierda a derecha y de bajada. Se observan, también, líneas medianamente curvas en las ramas de los árboles del fondo. Las curvas se observan también en la cabeza del niño y en el montículo de lo que parece ser tierra que se encuentra detrás de él.

La textura en el trabajo de Guevara es muy importante, en la mayoría de sus fotografías (si no es en todas) el objeto principal, ya sea una persona o un espacio, tiene una textura bien definida. En esta fotografía, se puede identificar la textura de la vestimenta y la piel del niño, así como del suelo.

“Niño a orillas del Vilcanota” es una fotografía en blanco y negro con mediana saturación y varios niveles de gris. El contraste de la imagen es mediano, se distinguen los blancos en la orilla del río y en el cielo; los grises medianos en el suelo, los árboles y el fondo; y los grises oscuros se ven en el niño y el montículo de tierra detrás de él. No hay presencia de negros. En el caso del niño es curioso pues la tez de su cara y cuello, así como su vestimenta son casi del mismo color, esto, probablemente, por la sombra que cae sobre él. Esta tonalidad se diferencia de sus pies y manos que se ven más claros.

Hay cierta sensación de desequilibrio en la imagen, esto debido a cómo Guevara ha dispuesto los elementos. Por un lado, está la ubicación del lugar que hace pensar, como mencioné anteriormente, que se llega ahí bajando por un monte o cerro, de izquierda a derecha. Por otro lado, el niño se encuentra justo antes de terminar esa bajada, muy cerca

al río. Precisamente, el peso se encuentra más al lado derecho que izquierdo. Además del niño, los árboles y el montículo de tierra también están inclinados hacia la derecha.

Las sucesivas elecciones de Guevara determinan dos elementos importantes en la estructura de la foto: el campo y el niño. De un lado está el campo, asociado a la pobreza y subyugación; de otro el niño, la inocencia e ingenuidad.

Según conversaciones con el autor, la fotografía se trata de un niño que se encontraba pescando con su hermano en las orillas del mencionado río en la localidad de Wilpiray, ubicada entre Huambutío y Pisac, en el Valle Sagrado del Cusco. En sus manos lleva una lata de conserva de pescado que contiene lombrices que, junto a su hermano, utilizaban para pescar (Torres 2014).

A nivel connotativo, se puede decir que el niño es parte de un contexto socioeconómico bajo por los elementos que lo componen: su vestimenta se ve un poco sucia, al igual que su rostro y también se encuentra descalzo. Considerando el año en el que se realizó esta fotografía, 1972, se puede decir que en ese tiempo la brecha social era aún mayor de lo que es en la actualidad y la pobreza era casi total en las comunidades andinas. Según el propio Guevara, en esos años todos eran pobres, el desnivel social era muy fuerte y la pobreza estaba generalizada: “las clases dominantes y digamos, los campesinos, la gente de servicios, los obreros, todos eran pobres” (Torres 2014, ent. a Guevara).

Guevara fue testigo de esta realidad durante toda su vida. En sus viajes de niño a las haciendas de Paucartambo y Quillabamba, observaba de cerca las familias de campesinos, pues había una convivencia cercana. De modo que, este entorno iba penetrando en la mente de Guevara: “me impactaba mucho lo que encontrábamos, tanto el tema geográfico, el paisaje, los climas distintos; como la gente, las diferencias. Lo que ahora se llama desigualdad que era clamorosa y evidentísima en esa época, posiblemente me iban marcando, me iban, de alguna manera, haciendo sensible a ciertas cosas que luego se vieron en las fotografías que fui tomando después de eso” (Torres 2014).

De modo que, considero que esta fotografía representa la realidad de un niño de cualquier pueblo o comunidad andina, que históricamente ha sido relegada política, económica y socialmente. Así, este niño campesino parece ser una muestra de ello, de

pobreza y olvido: “veía la pobreza, los niños campesinos sin zapatos en un frío tremendo, caminando por el barro o en la lluvia, mal vestidos. Eso era conmovedor para mí. Yo creo que me fue marcando y sensibilizando con la gente del campo, para mí era gente muy pobre, muy sufrida” (Torres 2014).

En el registro fotográfico de Guevara se puede identificar gran presencia de niños. En la entrevista realizada por Escribano señaló que se sorprendió por la cantidad de fotografías de niños que tenía en su archivo, representando la mayoría en *Paskanas*: “creo que es una reacción mía, de verlos en la precariedad y que pese a eso no pierdan la dulzura” (Escribano 2013).

Asimismo, a partir de esta fotografía se puede definir la dimensión connotativa-emocional del autor. Considero que este tipo de registro da lugar al niño solitario de Guevara que caminaba para fotografiar (Marín 2013).

En la entrevista que realicé a Guevara, me contaba sobre su visión de fotógrafo cuando regresaba a Cusco, “si antes fotografiaba paisajes, o situaciones urbanas, empiezo a interesarme por las personas, sobre todo por lo niños”. Para Guevara los niños funcionaban perfectamente para la fotografía, él siempre buscaba captar momentos espontáneos con ellos; si en un inicio la cámara les llamaba la atención, con el paso de las horas el fotógrafo era uno más en el espacio y “desaparecía”: “me ponía en un barrio, en una cuadra con la cámara hasta que los chicos dejaban de verme, seguían haciendo sus cosas y el fotógrafo no existía y ahí yo estaba feliz porque podía fotografiar sin estar siendo entrometido” (Torres 2014).

Es importante también resaltar las intenciones de Guevara y lo que hay detrás de esta imagen. Curiosamente, los niños que le atraían a Guevara eran aquellos en condiciones precarias, en entorno de pobreza. En la entrevista a Escribano, Guevara resaltó que su motivación en fotografías como esta, no es turística, sino más bien una mirada crítica y solidaria con los niños (2013).

Esta imagen me recuerda a fotógrafos locales como Chambi quien retrataba al indígena en su condición natural y a Cartier-Bresson y Salgado, quienes fotografiaban personas en condiciones de pobreza logrando gran carga emocional e impacto en el espectador. Sin embargo, yo diría que la intención de Guevara no era mostrar la realidad

socioeconómica a través del niño, al menos no conscientemente, sino más bien una forma de mostrar su alegría e inocencia a pesar de sus condiciones, “todavía en esos años había esta diferencia social muy fuerte, todavía eran niños muy pobres; sin embargo eran alegres, manifestaban una cierta alegría en su naturaleza, en su rostro, en sus sonrisas y eso para mí era muy plástico de fotografiar” (Torres 2014). Esto nos da luces de la oposición del autor a la realidad social característica de nuestro país, donde los más afectados son los niños. Considero que quiere retratar aspectos propios de los niños, como su inocencia y el juego, como una forma de escape de su realidad social.

2) **Título:** Templando la guitarra.

Lugar: Calle Suecia. Cusco

Año: 1975



“Templando la guitarra” es una fotografía en blanco y negro en la que se puede observar una persona tocando una guitarra en la puerta de un domicilio o local.

En esta fotografía se pueden identificar dos sujetos: la persona que carga la guitarra y la que se encuentra al final de las gradas ubicadas al costado derecho del

encuadre. La segunda se encuentra demasiado lejos como para identificar sus características y predominan en ella los tonos oscuros. Además la poca iluminación solo permite distinguir la silueta de esa persona, la calle empedrada y la construcción del final. Sin embargo, el primer sujeto, el músico, resulta más sencillo de identificar. Aunque se encuentre de espaldas, la luz ilumina su espalda y se distingue que sostiene la guitarra y parece escucharla. Aunque, considero que hay más foco en la pared ubicada al costado derecho de la puerta, el músico también se encuentra en foco y al ser el único sujeto en un espacio “plano”, que no cuenta con muchos elementos, lo considero el elemento central de la fotografía.

En esta fotografía, Guevara nos muestra un plano entero del retratado, el ángulo es normal y la posición de la cámara es frontal. Nuevamente, Guevara se coloca a la altura de su elemento central. El elemento central, el músico, está ubicado al costado izquierdo del encuadre, dejando ver el lugar donde se encuentra: la puerta de una casa o local en una calle en bajada y una calle empedrada que sube al costado derecho del encuadre.

La distancia entre la escena y Guevara es pequeña y no parece tratarse de una fotografía angular, de modo que la distancia parece ser normal, es decir, sigue el ojo del fotógrafo al igual que la altura. Asimismo, al no distinguir completamente al personaje y al tener una imagen desequilibrada, me hace pensar en el momento en que el autor la captó: parece ser una situación completamente espontánea, que Guevara tuvo la oportunidad de ver y captarla según los medios que tuvo.

Se pueden establecer dos espacios en esta fotografía: el músico frente al domicilio o local y la calle que sube al costado derecho del encuadre. Guevara ha podido quedarse, únicamente, con el primero, pero, por alguna razón, optó por incluir el segundo. Como dice la descripción de la imagen, esta se hizo en la calle Suecia. Suecia está ubicada al costado derecho del Portal de Panes en la Plaza de Armas, es una calle de subida y a través de sus anexos se puede llegar al barrio de San Cristóbal al norte de la ciudad. La calle empedrada que se observa en la fotografía parece ser Huaynapata.

En la parte derecha, es decir, el músico frente a la puerta, se distinguen tonos claros a excepción del piso y el interior del local; por el contrario, en la parte izquierda, donde está la calle empedrada, la tonalidad es oscura. La iluminación en esta fotografía está definida por la luz de día y natural. La luz va de izquierda a derecha pues se pueden

ver dos sombras bien definidas del músico en el lado derecho de la pared. Sin embargo, existe una sombra al costado derecho del músico, lo cual hace pensar en la hora que se tomó la fotografía, probablemente, entre las tres y cinco de la tarde. Asimismo, la iluminación nos permite distinguir la silueta del retratado, parte de su rostro y el mango de su instrumento, así como el espacio: la calle en bajada (Suecia), la calle empedrada de la derecha, la pared y el tejado de la casa o local y hasta el número “400”.

Cabe resaltar la nitidez que ha logrado el autor, pues casi todos los componentes de la imagen se encuentran en foco. Guevara logra gran detalle en los fondos como las gradas de la calle de subida, donde también se pueden distinguir las paredes de piedra y adobe.

En esta imagen se observan tres líneas: verticales, horizontales y diagonales. Las líneas verticales están dispuestas por el músico, la puerta que está al frente y las paredes: la de piedra en primer plano, la cual parece ser la entrada a otra calle, donde considero que está ubicado Guevara; y la de adobe que es la pared del domicilio o local. Por otro lado, las líneas horizontales están definidas por el techo del domicilio o local y por las gradas empedradas de la calle en subida. Por último, la línea diagonal la establece la calle y vereda que van en bajada. Se pueden observar, también, líneas medianamente curvas definidas por las sombras de los tejados y del músico en la pared.

En cuanto a la textura, Guevara ha conseguido gran detalle en las paredes, el suelo empedrado y el techo. Se puede identificar la textura de la pared, por ejemplo, el yeso y las líneas que lo marcan. En el caso de la ropa del músico hay menos textura.

“Templando la guitarra” es una fotografía con gran saturación, pues permite identificar varios niveles de gris. Asimismo, el contraste es medianamente alto, se pueden identificar los blancos en la parte más iluminada de la pared y el techo; y los negros están en el cabello del músico, la persona que sube por la calle empedrada, los bordes de la puerta y en el espacio dentro de la casa o local, pues solo se distinguen la puerta y las cortinas, mas no el interior. Los grises claros están en el lado derecho de la puerta, la base de la casa o local que está pintada de otro color reforzada por la luz del sol, así como la cortina; por otro lado, los grises medios están en el saco del músico, en las sombras reflejadas en la pared, el suelo empedrado, la vereda, el lado izquierdo de la puerta, gran parte del techo y gradas ubicadas al costado derecho del encuadre; por último, los grises

oscuros están en el pantalón del músico, el lado izquierdo del techo, la pared de piedras en primer término y el fondo de la calle que sube.

Al igual que en la imagen anterior, Guevara no consigue una imagen totalmente equilibrada. Considero que este desequilibrio viene por parte de la calle Suecia, calle que va en bajada con dirección a la Plaza de Armas, pues a pesar de que el músico está al costado izquierdo del encuadre, creo que la bajada tiene más peso que él, además la dirección del músico también es hacia el lado derecho.

Esta fotografía de Guevara parece hablar de la fugacidad de un instante, muestra ese momento en el que el ojo no ha tenido el tiempo necesario para obtener una imagen correctamente equilibrada. Considero que habla sobre el tiempo, detiene el movimiento y lo reduce a un instante preciso. Ello me recuerda al análisis de Beceyro sobre la foto “París, las provisiones el domingo a la mañana, calle Mouffetard” cuando dice que Cartier-Bresson se niega “a dar una imagen complaciente el mundo, de armonía entre lo real y los artístico, entre lo existente y lo que todavía no es (...), la fotografía es inestabilidad, desequilibrio, búsqueda, trabajo; exhibe los problemas, quizá las imposibilidades del trabajo artístico” (2003: 53).

Según conversaciones con el autor, la fotografía se trata de un músico en la puerta de un domicilio, un cuarto o casa que probablemente era de él. Lo que llamó la atención de Guevara en esta fotografía fue la sombra que generaba el músico en la pared, por lo que tuvo que adecuarse a las circunstancias del momento. Asimismo, no quería dejar fuera de su encuadre la calle empedrada que le llamó la atención, sobre todo, por la persona que se podía distinguir al final de esta. La calle que se encuentra a la subida de esta es la calle Tandapata (Torres 2014).

En la actualidad, este lugar ha cambiado exteriormente por completo. Si bien, como se mencionó anteriormente, se cree que en 1972 este lugar era un domicilio en la actualidad es una lavandería de dos pisos con una fachada moderna y diferente (anexo 8.1). La fotografía es ligeramente contra picada debido a que el fotógrafo tuvo que entrar a una tienda ubicada exactamente al frente con una bajada que le permitió posicionarse (Torres 2014). Esta tienda se mantiene similar, de hecho, la arquitectura y textura del

material de construcción sigue siendo la misma; esta es igual a la que tenía la actual lavandería en los años 70 (anexo 8.2).

A nivel connotativo, se puede decir que se trata de una persona citadina, probablemente, un mestizo. Lleva puesto un terno, y zapatos, lo cual hace pensar que se trata de una persona con poder adquisitivo. Por otro lado, en aquellos años el trabajo de músico y la vida bohemia era frecuente en la ciudad del Cusco, la vida de café, el consumo de cerveza y alcohol en los bares y cantinas era común (Tamayo 1992: 855). Es posible que se haya tratado de un personaje así. En conversaciones con el autor, señaló que nunca supo el nombre de este músico, pues se trató de un momento completamente espontáneo (Torres 2014).

Esta fotografía es otra muestra de cómo cambia la visión de Guevara, pues se trata de una persona en un momento específico, resaltando, también, el interés del autor por captar momentos espontáneos: “quería agarrar momentos espontáneos y había que tener buenos reflejos, es un instante. Posiblemente, miles de fotografías se perdieron porque no hubo el reflejo necesario en ese momento, pero en algunos casos sí y esas son las buenas fotos que quedan. Estar en un constante estado de alerta que uno reaccione rápidamente frente a una situación, un golpe de luz, un encuadre y sale una buena foto” (Torres 2014, ent. a Guevara). Esto me recuerda al *momento adecuado* de Cartier-Bresson que él definía como aquel donde “el lenguaje de la realidad se vuelve distinto y distintivo [...] la aclaración y articulación mutuas de todo lo que se ve dentro del encuadre” (Gombrich 1997: 202), al igual que él Guevara debía esperar el instante ideal para realizar una fotografía y no perder ese acto natural que le daba su retratado.

En un sentido connotativo-emocional, considero que esta fotografía es un ejemplo de las fotografías de Guevara donde predominó lo estético y formal. El autor se preocupó bastante por conseguir imágenes estéticamente atractivas. Esto lo percibo cuando en la entrevista le pregunto sobre ¿por qué fotografiar? y me responde lo siguiente:

[...] me gustaba lo que hacía y lo trataba de mejorar. Llegue a tener un muy buen ojo, yo no tenía fotómetro porque el fotómetro de mi cámara estaba malogrado, entonces acostumbré a mi ojo a medir la luz, y sabía medir las condiciones de luz, claro, siempre usaba la misma película y eso facilitaba las cosas. Pero llegue a desarrollar un buen ojo para percibir la cantidad de luz que había en el encuadre, entonces me gustaban los

resultados, me gustaba experimentar y enseñaba a mis amigos las fotos que tenía y les parecían, también a ellos, buenas fotos. Me alimentaba mi propia satisfacción de hacer algo que otros también encontraban interesante (Torres 2014)

Entonces, estaba presente en él el deseo de hacer imágenes atractivas para luego conseguir un buen resultado y mostrarlas, al menos a su entorno social. Es decir, no es un amateur en el arte de la fotografía, alguien que toma fotografías por el simple hecho de hacerlo, sino alguien con conocimiento técnico y formal, preocupado por el resultado. Asimismo, le gustaba enseñar sus conocimientos a otros, como lo señale anteriormente, “ya en arquitectura, conocí algunos compañeros que eran aficionados. A algunos de ellos yo los volví aficionados a la fotografía” (Torres 2014).

3) Título: Balcón.

Lugar: Calle Huarancallqui, Cusco.

Año: 1972



“Balcón” es una fotografía en blanco y negro donde se puede observar un balcón antiguo y pequeño ubicado en una esquina y en lo que podría ser un segundo piso de un establecimiento. Si trazamos las dos diagonales sobre la imagen, el punto en el que estas se unen que vendría a ser el centro de la foto, está ubicado en la puerta cerrada de la ventana del balcón. Esto señala que, efectivamente, el autor colocó al balcón al centro del encuadre, siendo este el objeto central. Guevara se ha preocupado en centrar los ojos del espectador en el balcón, además es la parte más notoria por los grises que lo rodean haciendo una suerte de marco y dándole mayor profundidad. Asimismo, esta es la parte que está en mayor foco y cuya textura resalta mucho más que el resto.

Se puede identificar un solo espacio en esta fotografía: el balcón antiguo de una casa ubicada en la calle Huarancallqui. Esta calle se encuentra cerca al Centro Histórico en la subida al barrio de San Blas. Es posible que el balcón pertenezca a una residencia.

Es notorio que esta imagen existe una mayor distancia entre el fotógrafo y el balcón. Esto lo identifico cuando observo la punta del techo, al igual que el techo contiguo, cuyo foco no es de igual medida que el de los demás elementos. El desenfoque, sin embargo, no es demasiado, por lo tanto la distancia no parece ser muy amplia. Asimismo, ese balcón se encuentra a cierta altura, por lo que Guevara debe usar un contrapicado.

Nuevamente, Guevara emplea la luz natural como fuente de luz principal. Considero que la luz proviene del lado derecho, ya que se puede identificar una sombra debajo del techo en la parte superior izquierda del balcón. Si bien esta imagen es más oscura que las anteriores, la iluminación es suficiente para distinguir el objeto en su totalidad, las paredes desgastadas, el techo de tejas y el cielo. Parece que la imagen fue hecha en una tarde nublada, pues el cielo parece presagiar una pronta lluvia. Asimismo, considero que Guevara tuvo que emplear una película de alta sensibilidad, pues de lo contrario no hubiera logrado la iluminación de esta fotografía donde la luz de sol no lo favorece mucho.

En esta imagen se pueden observar tres líneas: horizontales, verticales y diagonales. Las líneas horizontales están definidas por el techo del balcón, algo que rescato es que las líneas horizontales del lado izquierdo del techo y balcón se encuentran con el lado derecho, esto debido a que el balcón está ubicado en una esquina y Guevara

opta por captar ambos lados del balcón. En segundo lugar, las líneas verticales están dispuestas por el mismo balcón, la estructura vertical que une ambos lados, sus bordes y el de sus ventanas que son paralelas a los bordes del encuadre. Por último, las líneas diagonales se encuentran en los techos: el techo en punta en segundo término y el de la casa contigua en tercer término. Se pueden observar en menor medida líneas curvas dispuestas por las tejas del techo y los adornos en la madera del balcón.

Nuevamente, Guevara consigue gran detalle en las texturas de esta fotografía. Se puede identificar una pared desgastada y sucia, incluso la pintura parece descascararse, quizás debido a la humedad. Asimismo, se puede identificar la textura del balcón: el material es de madera y, al igual que la pared, se puede ver que está desgastado y viejo. Es posible que esta construcción date de décadas anteriores al momento en el que Guevara tomó la fotografía.

“Balcón” es una fotografía en blanco y negro y con gran saturación pues, al igual que la imagen anterior, se pueden identificar varios niveles de gris. El único claro que encuentro es al lado derecho del cielo; los grises medianos están presentes en el resto del cielo, el balcón, la punta del techo y la pared que, a su vez, tiene un gris más claro que el otro. Puedo percibir que la parte más clara de la pared está hecha de yeso y la más oscura es adobe puro, algo bastante común en las construcciones antiguas en el Cusco, que con el paso del tiempo, la humedad y el descuido hacen que el yeso que cubre las paredes, se desprenda. También, se puede observar una zona gris oscura en la parte inferior del techo, esto también debido a la sombra que se forma, sobre todo, al lado izquierdo de la construcción. Por otro lado, el contraste es bajo pues no hay blancos y solo encuentro un negro completo que es el espacio dentro de la casa.

A diferencia de las anteriores fotografías, considero que Guevara sí logra en “Balcón” una imagen equilibrada. El techo en punta por ejemplo, si bien está inclinado hacia un lado, se compensa con el techo de la casa contigua que aparece en parte. Asimismo, el balcón está más al lado izquierdo del encuadre, pero sus ventanas extendidas hacia el costado derecho compensan, de alguna manera, la imagen. Cabe resaltar que la ubicación del balcón aparenta ser una esquina y las líneas horizontales que se unen al medio dan una mejor sensación de equilibrio. Considero que Guevara ha

conseguido una imagen bien lograda, pues ha distribuido bien los elementos naturales del lugar en su encuadre.

Considero que “Balcón” es un ejemplo de la faceta de arquitecto que tiene Guevara pues aquí busca rescatar una construcción antigua y tradicional; además está todo el tiempo pensando en formas, líneas y estructuras. Esta imagen queda como una prueba de que construcciones así existieron y existen en Cusco.

En conversaciones con el autor, sostiene que se trata de un balcón que todavía existe, sin embargo, se encuentra en situaciones sumamente precarias, pues la casa está abandonada. Efectivamente, el balcón sigue existiendo pero no hay un interés por mantenerlo, pues empezando por la calle, Warancallqui, es una calle invadida por la basura y el mal olor resultado de la vida nocturna que hay en la zona (anexo 8.3). Además, la estructura misma del balcón está dañada, pues sus ventanas están rotas y deterioradas a falta de pintura y manutención (anexo 8.4). Asimismo, Guevara señala que este balcón es el más antiguo del Cusco, su particular estilo y textura son propios de la corriente artística manierista, que, incluso, ya no se hacía ni en España, ni en Perú. Sin embargo, es posible que algún residente español haya querido rescatar esta corriente y construir un balcón así en el Cusco (Torres 2014, ent. a Guevara).

A nivel connotativo, considero que en esta fotografía hay una intención de rescate por parte del autor. Conociendo la realidad histórica del balcón y su importancia a nivel de construcción y arquitectura en la ciudad, pienso que Guevara quería preservarlo y congelarlo en el tiempo. En la entrevista señaló que siempre que pasaba por esta calle quería retratar el balcón, sin embargo, las circunstancias climáticas o técnicas no se lo permitían, pues la mayoría de sus fotografías están hechas con un lente fijo y este balcón se encontraba a gran altura, por lo que una foto completamente contra picada no parecía ser una buena opción. Sin embargo, luego se enteró que unos amigos vivían cerca a ese lugar y tenían una escalera, de modo que, espero al día en que la luz sea la ideal y con escalera y cámara en mano se fue a retratar el balcón (Torres 2014).

Lo más resaltante y que le da vida a esta imagen es la textura que logra el autor. Con respecto a esto mencionó que ese nivel de textura es resultado de la luz, pues aquel día era un día parcialmente nublado, sin embargo con brillo solar, con un sol inclinado,

casi al atardecer. Esto le permitió conseguir una imagen con suficiente iluminación y gran textura (Torres 2014).

Considero que hay un interés notorio en Guevara por rescatar este lugar por todo lo que tuvo que hacer para conseguir una imagen, además de su interés estético. Además, su formación de arquitecto le da también esa capacidad de fotografiar construcciones. La fotografía data del año 1972 cuando Guevara tenía 22 años de edad y se encontraba en plena carrera de Arquitectura. En la entrevista hecha por Patricia Marín menciona su posición con respecto al crecimiento de la ciudad: “[...] no hay la sensibilidad que se necesita, el civismo que se necesita, para proteger todo esto. Entonces, no hay un pueblo que se escape de la destrucción, desde la gran ciudad del Cusco a las ciudades pequeñas como Písac, Paucartambo, Ollantaytambo, Urubamba o Chinchero, todas están en peligro de destrucción de ese patrimonio tan extraordinario que hemos recibido” (Marín 2013).

Desde su punto de vista de arquitecto, Guevara considera que las construcciones nuevas no deberían imitar construcciones incaicas como se hace actualmente en el Cusco, sino más bien seguir construyendo sobre la base de la arquitectura actual, sin tenerle miedo.

Las funciones pueden ser nuevas, así como los materiales y las tecnologías, pero esto no tiene por qué chocar con, o afectar a la ciudad pre-existente. El caso del Cusco también ha sido ejemplar de esto hasta antes del terremoto: no solamente la ciudad española se superpone a la inca al punto de volverse una unidad coherente e insoluble; también hay notables ejemplos de adecuación de edificaciones republicanas y otras más recientes, como algunas casas del centro (en la calle Saphi y en Marqués) construidas en los años treinta o cuarenta, perfectamente adecuadas al contexto histórico, sin haber tenido que tratar de mimetizarse o renunciar a los materiales y detalles constructivos de su momento (Marín 2013)

En este sentido, creo que su interés por el rescate está presente, pero también su deseo de renovar la ciudad y modernizarla sin dañar construcciones tradicionales.

Por otro lado, Guevara comentaba en la entrevista que le hice que en la exposición de *Paskanas* se generó toda una discusión con respecto a la fotografía del balcón, pues muchos opinaron cómo era posible que no se preserve una construcción de este tipo. Entre ellos, se encontraba el arquitecto cusqueño Roberto Samanéz, quien mencionó la

importancia de este balcón y se mostró dispuesto a recuperarlo (Torres 2014). Este afán de rescate me recuerda a Ansel Adams quien tenía objetivos similares cuando retrataba los paisajes o parques estadounidenses. Guevara expresa esta intención en fotografías como “Balcón” e insta a que personas o instituciones se interesen en ello.

Estas tres fotografías analizadas son una síntesis de las demás imágenes que conforman *Paskanas*, las cuales abordan diferentes aspectos de la ciudad y su sociedad, pero que el fotógrafo y su estilo propio las unifican. En este sentido, considero importante relacionar, de manera general, los conceptos teóricos de la fotografía (descritos en el primer capítulo de esta investigación) con la obra de Guevara, sin dejar de hacer referencia también a la Escuela de Fotografía del Cusco.

Se ha hablado, en primera instancia, sobre el *rol representativo* de la fotografía y lo que señalaba Hall sobre su relación con la cultura y el lenguaje. Al respecto, Hall señala que la representación es la producción de sentido a través del lenguaje, pues permite dar sentido al mundo, cosas, eventos, etc.; así como, manifestar un pensamiento complejo sobre ello (1997: 4). Asimismo, acota que en la representación sucede que “objetos, gente y eventos se correlacionan con un conjunto de conceptos o *representaciones mentales*”, sin estas no podríamos interpretar el mundo y el sentido depende de ellas (1997: 4). Las fotografías de *Paskanas* constituyen un sistema de representación, ya que dan a conocer personas, lugares y costumbres que para unos pueden resultar familiares gracias a los conceptos mentales que cada uno posee; mientras que para otros, estos retratos del Cusco y su gente pueden resultar desconocidos; de modo que, se logra lo que señala Hall, es decir, dar origen a nuevos conceptos y representaciones sobre esta realidad. Así, la labor de Guevara es muy importante, ya que considerando que es uno de los pocos fotógrafos que muestran al Cusco de los 70 y 80, permite que personas locales que no vivieron esos años, así como estudiosos nacionales o extranjeros, conozcan la realidad cusqueña de ese período.

Por otro lado, Barthes en su discusión sobre la representación, señala que la imagen suele parecer la cosa misma cuando en realidad es una representación de la cosa, así llama «referente fotográfico» a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía (1990: 136). En esta parte utilicé el ejemplo de la pipa de Magritte para llegar a la conclusión de que este cuadro termina siendo la

imagen de la cosa, su representación visual. Esto pasa en la fotografía donde las imágenes son una representación definida por el ángulo, la posición de la cámara, iluminación, etc., que se emplean en el momento de la realización, así como del revelado. La fotografía siempre será la representación que el autor quiere transmitir sobre lo que está retratando, así el Cusco, las personas y costumbres que vemos en *Paskanas*, son imágenes de la representación que Guevara hace de ellas, bajo su propia subjetividad. Esto tiene relación con las definiciones de Aparici relacionadas a la interpretación de la realidad que la imagen representa. Según el autor, cualquier mirada de la realidad implica adoptar un punto de vista definido (Aparici 2006: 13). Las fotografías de Guevara son síntesis de eso: su mirada y punto de vista respecto a la realidad que lo rodea. Sus temas recurrentes, los retratos de niños indígenas, su atracción por los momentos espontáneos, la arquitectura, etc., expresan su mirada que admira, crítica y que lo lleva a identificarse con lo que retrata. Como señala Sontag, las fotografías son pequeños fragmentos que conforman el mundo; muestras de realidad e interpretaciones de ella (2006: 14).

Por otro lado, se describió también el concepto de *documento* en la fotografía. Gisele Freud hace hincapié en el rol social de la fotografía y su función documental. Señala que en cada momento histórico se da el nacimiento de diferentes expresiones artísticas, ocurriendo así que cada sociedad produce formas definidas de expresión (1976: 7-8). Como vimos en el capítulo dos sobre generalidades de la fotografía, esta nace como un arte novedoso en el siglo XIX que, con el paso de los años, pasó a ser el arte más democrático por su aceptación en las diferentes capas sociales. Este fenómeno se da en el Perú con la proliferación de los estudios fotográficos y el interés de varios autores en diferentes ciudades del país, como aquellos de la Escuela de Fotografía del Cusco, a quienes debemos gran parte del conocimiento sobre la ciudad y su realidad sociocultural. Al igual que el trabajo de Guevara que también nos brinda conocimiento sobre otra etapa de la historia local del Cusco.

En este sentido, se puede relacionar el concepto de documento con el de veracidad. Podríamos considerar las fotografías de ambos periodos como objetos tangibles, pues como señala Ledo nos remiten a un efecto verdad que se establece con lo que se fotografía (1998: 13). Ambos resultados de ambos períodos, terminan siendo prueba fehaciente de que lo retratado existió. Los autores de ambos períodos emplearon el revelado analógico de la fotografía en blanco y negro, por lo que no tuvieron facilidad de manipulación.

Específicamente, Guevara no tuvo interés en ello, pues manifestó, más de una vez, su oposición a tecnologías nuevas como el Photoshop (Guevara 2013).

Asimismo, Freud señala que la fotografía posee un carácter documental debido a su capacidad de reproducir exactamente la realidad pues termina siendo el procedimiento más fiel de representación de la vida social (1976: 8). Una vez más se repite el concepto de fidelidad de la fotografía, donde gracias a ella podemos tener una idea de lo que fue o es lo representado como pasa con el trabajo de la Escuela y con el de Guevara. Además, podemos relacionar este concepto de Freud a la actividad, primordialmente, social de la Escuela, que a través del retrato, personas y familias obtenían imágenes sobre ellos mismos.

Por otro lado, el concepto de documento en la fotografía implica también un mensaje contenido en cada imagen, el cual tiene características que determinan vivencias, comportamientos y maneras de ver la realidad (Ledo 1998: 61), que están determinadas por el contexto social del emisor (Aparici 2006: 40). En la Escuela de Fotografía Cusqueña la obra de Martin Chambi, por ejemplo, termina siendo un registro documental, ya que aunque no fue antropólogo, “su proyecto fotográfico está claramente teñido por los temas, preocupaciones y metodologías de la etnografía de su época” (Cánepa 2011: 21). Lo mismo se podría decir de Guevara quien señala que no tiene intereses antropológicos o de denuncia, a pesar de mostrar en su fotografía realidades relacionadas a ello, pues si bien le atrae la belleza del momento retratado, también algunas de sus fotografías están mostrando una realidad de pobreza y relegación como sus retratos de niños indígenas o de indigentes.

Por otro lado, en el caso de Guevara es evidente la influencia de su familia y nivel socioeconómico en su trabajo. Como se mencionó, fue su madre quien lo inculcó en la fotografía por primera vez (Marín 2013). Sin embargo, su nivel socioeconómico y a lo que estuvo expuesto, también dan lugar a una mirada específica de la realidad: “Guevara, tuvo como madre a Betty Yábar, perteneciente a la familia de gran arraigo cusqueño: los Yábar, gracias a su dominio del quechua, ayudaba a los comuneros y los interrogaba sobre su cultura y costumbres”. En ese contexto de viaje y convivencia rondaba Guevara “recogiendo con cariño y asombro esas historias de un mágico otro mundo, que alcanzaron proporciones míticas en su imaginación” (Huayhuaca 2013). De modo que,

sus vivencias de niño y adolescente son parte de su imaginario que se ve reflejado en su trabajo.

Las fotografías de Guevara son también una exteriorización de sus sentimientos y su individualidad como señala Freud (1976: 8). Para Guevara, el acto de tomar fotos necesita de privacidad y concentración, es un momento especial en el que se da lugar a una creación nueva, y así realiza imágenes por pura satisfacción propia. Este concepto me remite a Huayhuaca cuando señala que las fotografías de Guevara son “una evocación y un reconocimiento”, pues en ellas está presente un trasfondo emocional e introspectivo. Huayhuaca lo compara con los poetas, quienes escriben para sí mismos, como expresiones de su subjetividad personal.

Siguiendo con el análisis de los conceptos descritos en el marco teórico y su relación a la fotografía de la Escuela de Fotografía Cusqueña y de Guevara, describiré a continuación la memoria y el testimonio en estos dos períodos. Al respecto, Ricoeur señala que la memoria es de carácter retrospectivo, pues a través del recuerdo experimentamos el carácter pasado de las cosas ausentes, así como el tiempo y el reconocimiento (1999: 1). La fotografía es un medio ideal para ello, pues es para muchos una forma de aproximarse a su pasado o a personas que ya no están. En esta investigación relaciono este concepto a la experiencia que implica ver una fotografía de la Escuela o de Guevara que resulta un complemento para quienes conocieron la ciudad de esos años, así como para quienes no, pero saben que existió, como los cusqueños. Por ejemplo, lugares retratados por Guevara en los 70 y 80 siguen existiendo, algunos tal cual eran antes y gracias a su trabajo complementamos el conocimiento que tenemos sobre estos, y también este sirve de estudio para investigadores interesados en estos lugares, personas o costumbres, como arquitectos, antropólogos o historiadores. En este sentido, considero importante la memoria, pues gracias a esta, recordamos esos espacios y la fotografía nos ayuda a complementar nuestro conocimiento sobre ellos. Asimismo, la memoria es crítica y nos permite discutir sobre nuestra la identidad (Ricoeur 1999: 1).

Otro concepto que rescato de Ricoeur es su definición de memoria como el presente del pasado, pues tiene capacidad de remontar y recorrer el tiempo (1999: 3). Tanto la Escuela de Fotografía del Cusco, como el trabajo de Guevara en *Paskanas*, son una forma de recorrer la historia de la ciudad. Podemos no saber nada de esta, pero al ver

las fotografías considero que adquirimos conocimiento sobre la historia, costumbres, realidad sociocultural, etc., a través del tiempo que cada período describe en su trabajo: el Cusco de la primera mitad del siglo XX y aquel de los años 70 y 80. Gracias a la existencia de autores como los de estos dos períodos, así como de aquellos autores no estudiados a profundidad, podemos tener una idea visual del Cusco y su cambio a través del tiempo. En este sentido, creo importante acotar palabras del fotógrafo Teo Alláin en cuanto a su posición con respecto a la reconstrucción del Cusco en los años 50 luego del terremoto: “vemos un Cusco ‘moderno’ que no nos sirve para nada, si hubiéramos rescatado el Cusco como existía antes, adecuándolo, viéndolo quizás en las fotos de mi abuelo o de otros fotógrafos, esta sí sería una ciudad museo, una ciudad ejemplar” (Torres 2015).

Asimismo, se ha mencionado la capacidad representativa del pasado de la fotografía, de modo que el trabajo de Guevara, considero que ha sido realizado en una época en la que el registro fotográfico no tenía la relevancia que tenía en la época de los representantes de la Escuela de Fotografía Cusqueña, lo que hace de su trabajo una evidencia de un pasado que existió, de la realidad coherente de una ciudad con arquitectura y costumbres que generaciones venideras no vieron; de modo que, este trabajo considerado por muchos como único, termina siendo de gran valor. Silva señala que cuando Denis Roche dice que la fotografía es el instante en que se toma la foto, está valorando el momento fugitivo de un real “captado” que se escapa en la vaguedad del presente (1998: 114).

En este sentido, según señala Susan Sontag, las fotografías administran la mayoría de conocimientos que la gente exhibe sobre la apariencia del pasado y el alcance del presente (2006: 17). Las fotografías de la Escuela y *Paskanás* muestran un Cusco diferente al que conocemos hoy: una sociedad con una brecha social mucho mayor, de la cual, además, la urbe cusqueña es testigo; personajes y espacios urbanos propios de esos años; y construcciones desconocidas que el progreso de la ciudad ha hecho que algunas ya no estén en la actualidad o estén intervenidas por construcciones agregadas. Todo esto refleja, de alguna manera, la realidad de la ciudad y su gente en ese preciso momento.

Por otro lado, cabe mencionar también los conceptos de memoria individual y colectiva que Feld y Arendt desarrollan. Gracias a la manifestación de las memorias y

relatos en el espacio público, se manifiesta la pluralidad de los individuos singulares creando una memoria colectiva. Esta forma de hacer presente el pasado en la sociedad permite incorporar discusiones nuevas y polémicas sobre un tema y crear juicios al respecto. Al ver una fotografía estamos expuestos a una realidad y como espectadores articulamos juicios sobre esa realidad mostrada. Así, las fotografías de Guevara hacen presente el Cusco de los 70 y 80 y al ser espectadores conocemos un poco sobre lo que nos muestran. De tal modo que, podemos emitir opiniones sobre los temas que trata como la brecha social a partir de sus retratos de niños campesinos o indigentes, como en “Niño a orillas del Vilcanota”; sobre las construcciones arquitectónicas y su falta de cuidado, como “Balcón” o sobre la vida en la ciudad y su cotidianeidad, como “Templando la Guitarra”. Como espectadores regresamos a la memoria y, en cierta medida, nos identificamos con lo que vemos.

Otro concepto de Arendt que me parece importante acotar es su referencia al arte y la memoria. Ella señala que la obra de arte es de condición inmortal y durable, lo cual se aplica a la fotografía, de modo que, según señala, su permanencia en el tiempo no solo provoca admiración, sino también las ganas de hablar sobre ella, es decir, articular juicios basados en la necesidad de mostrar una realidad concreta. Así, al observar las fotografías de Guevara, los espectadores sienten admiración por el artista y su obra, pero también, articulan juicios sobre lo que observan, así se genera una discusión sobre la realidad social de la época, la cotidianeidad de la ciudad y las construcciones. Por ejemplo, su fotografía “Balcón” generó admiración, pero sobre todo indignación por su abandono, de tal manera que, surgió el interés por rescatar esta vieja construcción.

Como se vio en el marco teórico, el concepto de memoria guarda relación con el de *testimonio* en la fotografía. En este sentido, como señala Cánepa, en el Perú se dieron diferentes proyectos que buscaron el rescate de documentación fotográfica para su permanencia como forma de memoria histórica (2011: 21). La recuperación y difusión del archivo de la Escuela de Fotografía del Cusco e inclusive, la reciente muestra fotográfica de Guevara, son un ejemplo de ello, ya que la fotografía es, finalmente, el registro de eventos importantes que busca la preservación histórica para el futuro. Al surgir la obra de Guevara como un archivo pasado que fue recuperado y rescatado, y al ser uno de los pocos autores de aquella época, permanece como testimonio de lo retratado.

Las fotografías de Guevara y de la Escuela también enfrentan al espectador a cuestionarse sobre lo retratado como señala Sliwinski, quien hace referencia al dilema de ser afectados y/o ser capaces de pensar y comprender cuando estamos frente a una imagen. Asimismo, señala que nos enfrentamos al problema de distinguir entre la realidad y lo que uno desea que sea realidad. Esto me hace pensar en algunas imágenes, tanto de la Escuela como de Guevara, las cuales nos transportan a realidades que sabemos que existieron y aún existen y que quisiéramos que sean diferentes. Un ejemplo de ello son los retratos de niños campesinos que hacen Chambi y Guevara, que si bien muestran situaciones diferentes, en el fondo nos muestran una realidad de pobreza y olvido. En este sentido, el espectador se identifica, muchas veces, con el sujeto fotografiado y como señala Sliwinski, se convierte en el portador de las resonancias afectivas de la imagen. Asimismo, el espectador emite el juicio “esto está mal” y se abre la posibilidad de reconocimiento y de intento de cambio. Considero que Guevara genera esto inconscientemente a través de sus fotografías.

En este sentido, considero que aunque la intención de Guevara no es rescatar lo que retrata a través de la fotografía, esta idea y el concepto de testimonio están presentes en su trabajo. Esto se expresa cuando en la entrevista el autor muestra su oposición a los cambios en la ciudad del Cusco traídos por el desarrollo y la cantidad de residentes:

Todo eso me sigue sorprendiendo y estimulando muchísimo, con el añadido actual de que ahora tengo la conciencia de que todo esto, o mucho de esto, está siendo amenazado por el crecimiento general de la población y por el crecimiento físico de las ciudades y los pueblos. No hay un solo pueblo que se salve de este crecimiento caótico, destructivo, descontrolado. [...] A pesar de que hay un orgullo por lo que ha sido la historia del Cusco y los monumentos maravillosos que tenemos, no hay la sensibilidad que se necesita, el civismo que se necesita, para proteger todo esto. (Marín 2013).

Es probable, entonces, que Guevara haya estado fotografiando con esa finalidad de rescate y de testimonio de lo que fue una época, la ciudad y sus elementos particulares, sobre todo a nivel arquitectónico.

En cuanto al concepto de identidad, Silva señala, a través del ejemplo de la fotografía empleada en documentos de identificación, así la fotografía puede ser la huella digital que nos identifica. Asimismo, este concepto implica también el concepto de

reconocimiento, ya que los ciudadanos de cada país se reconocen como parte de una sola nación, pues la foto cumple el rol de identidad; pero no solo del representado, sino también de quien produjo la representación (1998: 88). Esto se aplica al trabajo realizado por Guevara, ya que sus fotografías son la representación de una ciudad y sus particularidades, partiendo desde su propia percepción, de lo que él escogió como parte del encuadre. Además, influye también su intencionalidad: fotografiar para él mismo, por satisfacción propia.

Algo particular en la fotografía de Guevara Yábar es el vínculo que ha establecido con esta. Guevara considera a la fotografía como un momento especial en su vida, como un tiempo que dedica para sí mismo (Marín 2013). Más de una vez en la entrevista realizada por Marín mencionó que guardaba sus negativos con mucho cuidado y cariño. Considero que a través de la fotografía, él se apropiaba de la realidad capturada en ese momento. Como señala Sontag “fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por tanto poder” (2006: 16).

Asimismo, señala Ledo que la foto pasa a relatar la realidad y la posibilidad de compromiso entre el ciudadano y el mundo, cumple también el rol de mediación, a través del cual el autor y el receptor le otorgan sentido al mundo (1998: 21). Considerando el vínculo entre Guevara y Cusco, la fotografía pudo haber sido en algún momento de su vida el medio que lo conectó con su infancia y adolescencia y con la propia ciudad, así como lo que sentía por ella.

En este sentido, considero que esto se expresa en la mirada que el fotógrafo va teniendo de su propia ciudad con el paso de los años que, finalmente, se refleja en su fotografía:

(mi mirada) era una mirada exterior porque claro yo venía de otro lado, con otro destino. Lima era muy distinta de Cusco, mejor dicho, Cusco era muy distinto de Lima en esos tiempos. Lima era una ciudad moderna del Perú y todo el resto de las ciudades peruanas eran pequeñas “ciudadcitas” muy atrasadas y Cusco no se escapaba de la regla. Mi mirada desde Lima era muy particular, sentía el contraste de lo que el Cusco era respecto a Lima. Entonces, sí yo creo que era una mirada exterior, pero alimentada del recuerdo, de lo vivido en la infancia (Torres 2014).

Asimismo, como se ha mencionado, el viaje en la vida de Guevara Yábar ha influenciado mucho en su trabajo. De hecho, *Paskanas* resume esto, como señala Huayhuaca, “es muy apta para denominar la antología de imágenes aquí exhibidas, que son el fruto de otras tantas estaciones en los viajes de Guevara Yábar por calles, rutas y regiones de su país” (Huayhuaca 2013). En palabras del autor “eso es una *paskana*, detenerse en el camino y descansar y mirar y entonces salió un poco naturalmente el título y en verdad sale del camino de las fotos y de tantos años que uno no se da cuenta pero van pasando y se van acumulando (Torres 2014).

Finalmente, el concepto de nostalgia está evidentemente presente en la obra y vida de Guevara. En este sentido, Gamboa señala que la fotografía confronta dos percepciones de tiempo: presente y pasado (ausencia-recuerdo) de algo. De modo que, la doble temporalidad hace que revivamos el pasado en nuestra mente cuantas veces queramos, aun cuando ese instante captado no volverá a manifestarse nunca más. El inmenso cariño por su ciudad natal es clarísimo pues Guevara no corta el vínculo con Cusco, al contrario, la distancia lo refuerza. Él comentaba que los primeros años de residencia en la capital sufría mucho: “yo me despertaba en las mañanas para ir al colegio en Lima y mis recuerdos eran mis amigos, fulano, zutano están yendo por la calle Matará, en este momento están pasando la Av. Sol, están cerca al colegio. Esa era mi manera de trabajar este sufrimiento, fue muy duro” (Torres 2014).

Desde el traslado a Lima, los regresos de Guevara fueron frecuentes, en el período escolar con la familia y en el período universitario solo o con amigos, así como con su esposa e hijos.

El regreso constante fue toda mi universidad hasta los 28 años. Después, cuando me case, me fui de luna de miel a Cusco, cuando nacieron mis hijos me iba con ellos todo el tiempo. Torcí mi destino para irme a vivir con mis hijos chiquitos al Cusco y viví tres años con ellos, niños tiernos, justamente cuando comenzaba ascender en esa época. Ellos comenzaron el colegio en el Cusco, eso duró unos 2 o tres años (Torres 2014)

De modo que, es notorio el vínculo que Guevara tiene con su tierra y la fotografía es una buena manera de estar cerca de ella, inmortalizarla y recordarla, por lo tanto, relacionarse con ella.

El concepto de nostalgia también se aplica al trabajo de Guevara. Al respecto, Gamboa señala la doble temporalidad de la fotografía: presente y pasado (ausencia-recuerdo) de algo. Al ver una fotografía de Guevara, una persona que vivió en el Cusco de los 70 y 80, probablemente, revivirá lugares, personas o costumbres como cuando Guevara señalaba que personas de su entorno que veían sus imágenes recordaban vivencias personales, así como la misma ciudad y su cotidianeidad. En este sentido, cabe mencionar las referencias de Barthes respecto a la memoria: la fotografía no dice (forzosamente) lo que ya no es, sino tan solo y sin duda alguna lo que ha sido” (citado en Pereyra 2011: 158). Mientras Sontag acota que “las fotografías muestran a las personas allí y en una época específica de la vida, de un modo irrefutable, agrupan gentes y cosas que un momento después se dispersan” (Sontag 2005: 80).

Por otro lado, otra referencia de Barthes con respecto a la memoria es que muchas veces la fotografía surge como una forma de alucinación, el ver una imagen nos induce a un estado de delirio en el que uno puede sentir que está en ese tiempo anterior que la fotografía muestra. Así las fotografías de Guevara y de la Escuela nos permiten recorrer el tiempo y conocer como fue aquello que retratan en esos años. Son una representación del pasado que permiten al espectador estar cerca a aquel tiempo anterior. Al ver su obra adquirimos conocimiento sobre lo que retrató y gracias a ello podemos tener una idea visual de Cusco y su cambio a través de los años.

Los aspectos técnicos, formales y estéticos que emplea Guevara en su obra en general, se sintetizaron en las tres imágenes analizadas en este capítulo. Predomina el uso del blanco y negro, el uso de luz natural, la angulación y composición simple, entre otros. Asimismo, estas imágenes son una síntesis de los temas más recurrentes en la obra del autor, por lo tanto, de sus focos de interés: el niño indígena o campesino, las situaciones que expresan la cotidianeidad de la ciudad y la arquitectura propia de la región. Por otro lado, como se vio, cada fotografía tiene un trasfondo particular que es resultado de experiencias de vida, motivaciones y juicios del autor, que se expresan en las diferentes técnicas que Guevara emplea y que pudieron definirse gracias a conceptos básicos que abarcan el arte de la fotografía: representación, documento, memoria, testimonio, identidad y nostalgia. Estos contribuyeron a describir su trabajo y aproximarse a él como fotógrafo y persona, asimismo, permitieron establecer algunas relaciones con sus predecesores, los autores de la Escuela de Fotografía Cusqueña y su obra.

CONCLUSIONES

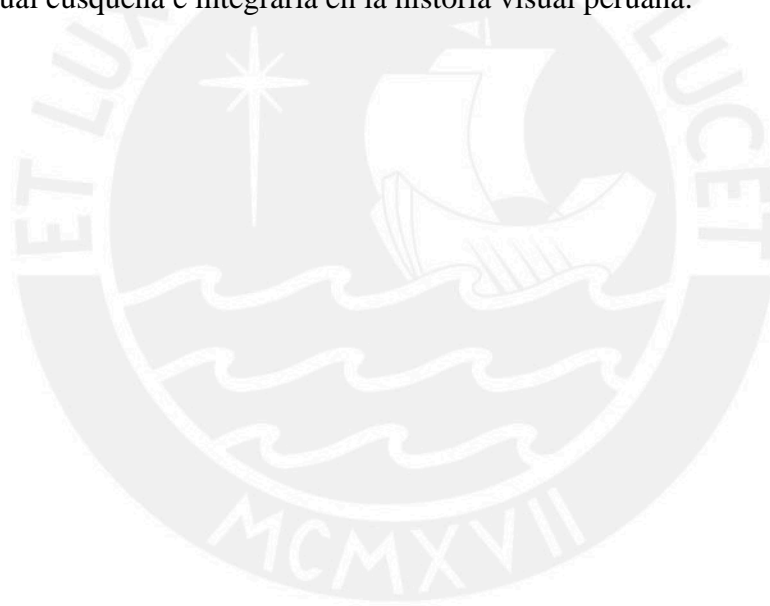
- La historia de la visualidad cusqueña parece estar enmarcada dentro de una tradición fotográfica que propicia la repetición de ciertas constantes temáticas (el indígena, las construcciones arquitectónicas, costumbres y paisajes), formales y estéticas (el uso del blanco y negro, la iluminación, composición, angulación, entre otros). Estas constantes constituyen el legado de la Escuela de Fotografía Cusqueña y se repiten en los artistas del Cineclub Cusco, así como en el propio Guevara y otros fotógrafos contemporáneos a él.
- La historia de la fotografía cusqueña se define a partir del descubrimiento de la obra de artistas locales y externos que realizaron, principalmente, fotografía comercial en el Cusco. Sin embargo, su importancia también radica en su relación con el Indigenismo, corriente que, si bien no sigue vigente como línea de pensamiento, ha dejado elementales sedimentos plásticos y conceptuales en los creadores cusqueños provenientes de diferentes ramas artísticas.
- La obra de Guillermo Guevara Yábar mantiene formas similares de representación a la obra de artistas de la Escuela de Fotografía Cusqueña, ya que se pueden identificar en ambos una mirada apasionada por la región y su gente. Así, tanto Guevara como los autores clásicos tienen interés por retratar la región, su arquitectura, costumbres, paisajes, así como gente, específicamente, el hombre andino. Para Guevara, el hombre andino estaba entendido como persona pobre, sufrida y relegada. Así en sus imágenes vemos como destaca estos aspectos, pero también rescata otros como en sus fotografías de niños donde el autor se enfoca en su inocencia, alegría y juego propios de su edad, pero también está presente su mirada crítica y solidaria respecto a su realidad. Guevara mantiene también características formales, técnicas y estéticas muy similares a las de sus predecesores.

- A partir de la primera mitad del siglo XX, la fotografía comercial se mantiene en menor medida, sin embargo no desaparece y más bien los autores clásicos, aún vigentes, se enfocan en otras áreas como la fotografía periodística. Mientras tanto, otros artistas se desarrollan en rubros como la fotografía documental, arquitectónica y paisajística como es el caso de Teo Allain Chambi, Fortunato Gonzales, Eulogio Nishiyama y el propio Guillermo Guevara. Así, se puede afirmar que el supuesto vacío en el desarrollo de la fotografía cusqueña no es tal, pues se ha comprobado la existencia de una producción fotográfica continua.
- Guillermo Guevara y su obra mantienen características similares con sus tres contemporáneos: Teo Allain Chambi, Fortunato Gonzales y Eulogio Nishiyama. A partir de las características de su trabajo, a nivel plástico, conceptual y de motivaciones o intereses, podría agruparse a los cuatro en lo que se denomina como fotografía documental. Asimismo, Guevara al igual que sus contemporáneos, tienen un mismo objetivo: representar la vida diaria y cotidiana del Cusco de los 70 y 80 en sus diferentes maneras de expresión tal como hicieron los artistas, desde finales del siglo XIX.
- La vida de Guevara influye, claramente, en su obra: su temprana exposición a la realidad social en sus viajes al interior del Cusco, su traslado a Lima, sus regresos constantes a su ciudad natal, etc. se ven reflejados en sus fotografías. Esta experiencia de vida dio como resultado la construcción de una sensibilidad particular, de modo que, sus fotografías son una evocación y un reconocimiento, pues en ellas está presente un trasfondo emocional e introspectivo.
- La obra de Guillermo Guevara constituye un espacio en donde el juego de la representación trabaja a tres frentes. Por un lado, permite un proceso de identificación y auto reconocimiento entre la obra y el público cusqueño. Por otro, otorga información y referencias visuales a otros estudiosos o investigadores que pretenden acercarse a la realidad e historia de la ciudad del Cusco. Y finalmente,

es un espacio en donde se plasma la subjetividad del autor, su punto de vista y su lectura –consciente y no– de la realidad que lo rodea.

- La fotografía de Guevara funciona también como un disparador de la memoria y permite al espectador recorrer la historia de la región Cusco y construir una opinión sobre lo mostrado: brecha social, construcciones arquitectónicas, vida cotidiana, etc.
- Es importante mencionar que Guevara retrata su ciudad y su gente desde su propia percepción, rescata lo que es importante para él, fotografía para él mismo por pura satisfacción propia. En este sentido, su trabajo es espacio para la identidad de lo representado y de quien produjo la representación, es decir, el autor.
- El concepto de nostalgia está presente en el trabajo de Guevara y en las dinámicas que se generan entre su obra y el espectador. Para el autor la fotografía es el medio perfecto para conectarse con su ciudad natal, su infancia y adolescencia. Así, percibo su mirada nostálgica y melancólica en sus fotografías arquitectónicas donde los espacios desolados, la profundidad de campo y textura nos remiten a un tiempo pasado. En el autor está presente el deseo de proteger, rescatar y preservar construcciones clásicas de la región que considera descuidadas. De modo que, Guevara nos habla de su nostalgia por una ciudad que ya es distinta y que se mueve con otros ritmos y tiempos, pero que él prefiere ver así, como detenida en el tiempo. Esta idea de que “el tiempo pasado fue mejor” bastante generalizada dentro de ciertos grupos de creadores y consumidores de arte, está presente en Guevara.
 - o Por otro lado, desde la perspectiva del espectador –que suele buscar en la fotografía consciente o inconscientemente–, un viaje al pasado tiene en la obra de Guevara un espacio para la regresión o la “saudade” (expresión portuguesa que se refiere al sentir una melancolía y nostalgia que resultan tristes y alegres, indoloras y llenas de satisfacción). Creo que eso es algo que el público busca y encuentra en autores como Guevara.

- La historia audiovisual del Cusco nos muestra que hay un deseo por mantener una actividad visual constante y coherente: la fotografía de la primera mitad del siglo XX, el Cine Club Cusco y la fotografía posterior son prueba de ello.
- Esta investigación es un documento que pretende seguir alimentando la historia visual del Cusco que aún tiene mucho por contar. Si bien organismos gubernamentales se están interesando cada vez más en descubrir la obra de artistas locales, existen muchos que aún no son descubiertos en su totalidad y lo más importante, que no son integrados en una historia visual cusqueña coherente. De tal modo que, resulta sustancial seguir investigando para construir la historia visual cusqueña e integrarla en la historia visual peruana.



BILIOGRAFÍA

AGUILAR, José Antonio

2005 “La filosofía de la nueva tecnología digital basada en las enseñanzas de Ansel Andams” en LOPEZ, Rafael y otros. *El análisis de la imagen fotográfica*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume. Pp. 760-774.

ALLAIN, Teo

1994 “Qosqo de ayer y hoy: testimonios gráficos” en MUNICIPALIDAD DEL QOSQO. *Cincuenta años de Inti Raymi*. Arequipa: Impresa. Pp. 165-173.

APARICI, Roberto

2006 *La imagen: análisis y representación de la realidad*. Barcelona: Gedisa Editorial

BARTHES, Ronald

1980 “Rethoric of the image” en TRACHTENBERG, Alan. *Classic essays on photography*. Leetes Island Books. Pp. 269-285.

1990 *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós

BECEYRO, Raúl

2003 *Ensayos sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

BEDOYA, Ricardo

2010 “Hacia una historia del cortometraje en el Perú: sexta parte”. En *El diario de Satán*. Consulta: 8 de noviembre de 2014

<http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.com/2010/08/hacia-una-historia-del-cortometraje-en.html>

BENAVENTE, Adelma

2001 *La recuperación de la memoria: el primer siglo de fotografía en el Perú; 1842-1942*. Lima: Museo de Arte de Lima: Fundación Telefónica

BERGER, Jhon

1980 *Understanding a Photograph* en TRACHTENBERG, Alan. *Classic essays on photography*. Leetes Island Books. Pp. 291-297.

BIRULÉS, Fina y FUSTER, Angela

2014 “En la brecha del tiempo” En ARENDT, Hannah. *Más allá de la filosofía: escritos sobre cultura, arte y literatura*. Madrid: Editorial Trotta. Pp. 9-39.

BURKE, Peter

2001 *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

BUSTAMANTE, Emilio

2004 Retratos de familia. El cine en los países andinos. *Hueso húmero*. Lima, volumen 44, pp. 126-143. Consulta: 5 de junio de 2015

<http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/13RETRATOS%20DE%20FAMILIA.pdf>

CALVO, Rossano

1991 *Cusco, sociedad y cultura: siglos XIX-XX*. Cusco: Andina

CALVO, Guadi

2007 “La escuela del Cusco: Luis Figueroa desde el centro del mundo”. *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*. México DF, volumen 14, número 53, pp. 247-258. Consulta: 22 de diciembre de 2014.

<http://revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/viewFile/19863/18854>

CANEPA, Gisela

2011 *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

CÁRDENAS, Teresa

2001 *Una aproximación hacia las concepciones epistemológicas sobre historia y la diferencia entre historia oficial e historia no oficial. Opiniones de algunos profesores de institutos normales superiores y escuelas rurales de Cochabamba*. Tesis para la obtención del título de Magister en Educación Intercultural Bilingüe con la Mención Formación Docente. Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón.

http://bvirtual.proeibandes.org/bvirtual/docs/tesis/proeib/Tesis_Teresa_Cardenas.pdf

CHANDLER, Daniel

1998 “La Denotación y la Connotación”. *Semiótica para principiantes*. Quito: Abya-Yala.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN

2003 *Yuyanapaq = Para recordar: relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación; PUCP: Fondo Editorial

CORNETA, Marisol

2011 *Sebastiao Salgado: constructor de miradas únicas* [Informe de investigación]. Palermo. Consulta: 6 de agosto de 2015

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/images/trabajos/1185_30860.pdf

CRUCINTA, Eleazar

1997 “Escuela de Bellas Artes, 50 años de historia en el Arte Cusqueño”. *Libro de oro Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito de Cusco. Bodas de oro 1946-1996*. Cusco: ESABAC y Municipalidad del Cusco, pp. 75-139.

ESCRIBANO, Pedro

2013 “Paskanas, mirada a los Andes”. *Diario La República. Cultural*. Lima, 11 de julio. Consulta: 20 de abril del 2014.

<http://www.larepublica.pe/11-07-2013/paskanas-mirada-a-los-andes>

ESQUIVES, Carlos

2011 “Plato tradicional: 50 años de Kukuli”. En *Fotograma Gourmet*. Consulta: 25 de enero de 2015.

http://fotogramagourmet.blogspot.com/2011/07/plato-tradicional-50-anos-de-kukuli_27.html

ESTRADA, Daniel

1986, “Inauguración de la Galería Municipal” Texto presentado en la *Inauguración de la Galería Municipal*. Municipalidad del Cusco. Cusco, 21 de marzo.

FELD, Claudia

2010 “Memoria y Ciencias sociales: objetos, abordajes, perspectivas”. Material del *Seminario de Doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Consulta 22 de mayo de 2015.

<http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/Feld.pdf>

FOUCAULT, Michel

1981 *Esto no es una pipa*. Barcelona: Anagrama

FLORES, Erwic

2014 “Conmoción en Cusco el 21 de mayo de 1950 y primeras acciones en la ciudad histórica – visión urbana del estado”. *El Antoniano*. Cusco, número 126, pp. 53-64.

FREUND, Gisele

1976 *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili

GAMBOA, Marly

2007 “Contextualización histórica y artística de la obra fotográfica de Antonio Quintana Contreras” Tesina para optar al grado académico de Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Consulta: 01 de abril de 2014

http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/gamboa_m/sources/gamboa_m.pdf

GARAY, Andrés

2006 *Martín Chambi por sí mismo*. Piura: Facultad de Comunicaciones Universidad de Piura

GARCÍA, Néstor

1982 *Las culturas populares en el capitalismo*. Mexico DF: Editorial nueva imagen.

GODOY, Mauricio

2010 “En busca de la memoria documental” En *Documental Peruano*. Consulta: 25 de marzo de 2015

<https://documentalperuano.wordpress.com/2010/06/30/en-busca-de-la-memoria-documental-parte-i/>

GOMBRICH, Ernst Hans

1997 *Temas de nuestro tiempo: propuestas del siglo XX acerca del saber del arte*. Madrid: Debate.

GUEVARA, Guillermo y otros

2013 “Paskanas”. Conversatorio presentado como parte de la muestra fotográfica *Paskanas*. Cusco, 9 de agosto.

HALL, Stuart

1997 “El trabajo de la representación”. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage Publications, pp 13-74. Traducido por Elías Sevilla.

1980 “Codificar y decodificar”. *Culture, media y lenguaje*. Londres: Hutchinson, pp. 129-139. Traducido por Silvia Delfino. Consulta: 15 de abril de 2015

http://correo3.perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/stuart_hall-codificar_y_decodificar.doc

HERNÁNDEZ, Teresa

2011 “Ansel Adams, la naturaleza de un fotógrafo”. *Dendra médica. Revista de Humanidades*. Madrid, volumen 10, número 2, pp. 147-159. Consulta: 4 de agosto de 2015

http://www.dendramedica.es/revista/v10n2/Ansel_Adams.pdf

HIDALGO, Neydo

2011 “Los antiguos cines del cusco”. En *Patrimonio Industrial Perú*. Consulta: 11 de diciembre de 2015

<http://patrimonioindustrialperu.blogspot.com/2011/08/los-antiguos-cines-del-cusco.html>

HOBBSAWM, Eric

2013 *Un tiempo de rupturas: sociedad y cultura en el siglo XX*. Barcelona: Crítica.

HUAYHUACA, José Carlos

2013 “Guillermo Guevara Yábar: La Proximidad y la Distancia” Texto presentado en la inauguración de la Muestra fotográfica *Paskanas*. Centro Cultural Ccori Wasi. Lima, 4 de julio.

ITURBE, Mercedes y TEJADA Roberto

2003 *Miradas convergentes: Álvarez Bravo, Cartier-Bresson y Walker Evans*. México D.F.: RM.

JOHNSON, Williams y otros

2010 *Historia de la fotografía de 1839 a la actualidad*. Köln: Taschen

KATARI

2016 Diccionario Quechua-Aymara al español. Consulta: 29 de febrero de 2016.
<http://www.katari.org/diccionario/diccionario.php>

LATORRE, Jorge

2012 “Fotografía y arte: encuentros y desencuentros”. *Revista de comunicación*. Piura, volumen 11, pp. 24-50.

LEDO, Margarita

1998 *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad*. Madrid: Cátedra.

LOPEZ, Yazmín

2004 *El Cusco, paqarina moderna: cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruanos (1900-1935)*/Yazmín López Lenci. Lima: UNMSM. Fondo Editorial: CONCYTEC

MARÍN, Patricia

2007 “El Chino Nishiyama, fotógrafo y cineasta del Cusco” En *Descubra a los Nikkei*. Consulta: 8 de junio de 2015

<http://www.discovernikkei.org/es/journal/2007/8/15/chino-nishiyama/>

- 2011 “La visión de Edward Ranney” *Revista virtual Valicha*. Consulta: 9 de noviembre de 2014
- <http://valicha.com/index.php/2011-portal-de-historia-y-patrimonio/358-la-vision-de-ranney>
- 2013 “La fotografía: una magnífica manera de estar solo. Entrevista a Guillermo Guevara Yábar” *Revista virtual Valicha*. Cusco. Consulta 14 de setiembre del 2013
- http://www.valicha.com/index.php?option=com_content&view=article&id=506:un-aporte-a-la-cultura-nacional&catid=44:destacados&Itemid=98
- NICHOLS, Bill
- 1991 *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós Ibérica
- PEREYRA, Nelson
- 2011 “¿La fotografía como registro o como discurso? Reflexiones en torno a una teoría de la imagen fotográfica” en Cánepa *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Pp. 147-164.
- POOLE, Deborah
- 1991 “Fotografía, fantasía y modernidad”. *Márgenes: encuentro y debate*. Lima, número 8, pp. 109-141.
- 1993 “Figuroa Aznar y los indigenistas del Cusco: fotografía y modernismo en el Perú de inicios del siglo XX”. *Márgenes: encuentro y debate*. Lima, número 10-11. Pp. 157-162
- 2000 *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de estudios del socialismo
- PORTOCARRERO, Ronald
- 2011 “Los cineastas del Cusco”. *Diario La Primera*. Lima, 2 de abril. Consulta: 3 de junio de 2015.
- http://www.diariolaprimeraperu.com/online/cine/los-cineastas-del-cusco_83100.html

RAVAGO, Carmen

1994 Fotografía y sociedad en el Cusco de principios de siglo. Lima: Universidad de Lima

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA (RAE)

2014 *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa. Consulta: 25 de marzo de 2014.

<http://www.rae.es/>

2015 *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa. Consulta: 25 de agosto de 2015.

<http://www.rae.es/>

RICOEUR, Paul

1999 “La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido”. Material del *Seminario en el programa doctoral*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Consulta: 13 de mayo de 2015.

http://200.95.144.138.static.cableonline.com.mx/famtz/smr/index_archivos/cursos/Paul_Ricoeur_La_Lectura_del_Tiempo_Pasado_Memoria_y_Olvido.pdf

RODRIGUEZ, Germán

2011 “Migraciones contemporáneas en la fotografía de Sebastiao Salgado, pautas para un análisis postcolonial”. Ponencia presentada en el *Congreso Colombiano de Sociología*. Univalle-Icesi. Cali: noviembre 2011. Consulta: 15 de junio de 2015

http://www.bdigital.unal.edu.co/8473/1/migracion_y_foto.pdf

RODRIGUEZ, Jorge e IRALA, Pilar

2009 “Periodismo literario y fotografía humanista. Rasgos esenciales y confluencias. Hacia un fotoperiodismo literario”. Actas del *I Congreso Internacional Latina*

de Comunicación Social. La Laguna, Tenerife: diciembre 2009. Consulta: 1 de diciembre de 2015

<http://www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/actas/87jorge.pdf>

SAMANEZ, Roberto

2012 “El terremoto que afectó al Cusco en 1950 y los aportes de George A. Kubler”
Arkinka: revista de arquitectura, diseño y construcción. Lima, número. 204.
Pp. 90-95.

SÁNCHEZ, Juan Miguel

2001 “La fotografía como documento en el siglo XXI”. *Documentación de las Ciencias de la Información*. Número 24, pp. 255-267.

SANCHEZ, Cristina

2012 “Memorias en conflicto en sociedades posttotalitarias”. En QUINTANA, Laura y VARGAS, Julio. *Hannah Arendt: política, violencia, memoria*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Filosofía. Pp. 85-99.

SCHWARZ, Herman

2007 “Fotógrafos franceses en el Perú del siglo XIX”. *Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines*. Lima, número 36 (1), pp. 39-49. Consulta: 8 de noviembre de 2014

<file:///C:/Users/Usuario/Downloads/bifea-4469-36-1-fotografos-franceses-en-el-peru-del-siglo-xix.pdf>

SILVA, Armando

1998 *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Grupo Editorial Norma

SLIWINSKI, Sharon

2006 “Camera war again”. *Journal of visual culture*. Volumen 5, número 1, pp.: 89–93.

http://www.torontophotographyseminar.org/sites/default/files/uploads/Sliwinski_Camera_War_Again.pdf

2009 “On photographic violence”. *Photography and culture*. Volumen 2, número 3. pp. 303-316.

<http://fims.uwo.ca/files/sliwinski/OnPhotographicViolence.pdf>

SONTAG, Susan

2006 *Sobre la fotografía*. México D. F.: Alfaguara

SOUSA, Jorge Pedro

2003 *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

TAMAYO, José

1992 *Historia general del Qosqo. Una historia regional desde el período lítico hasta el año 2000*. Cusco: Mercantil.

TORRES, Cristina

2013 “Entrevista José Carlos Huayhuaca”. 8 de noviembre

2014 “Entrevista a Guillermo Guevara Yábar”. 9 de mayo

“Entrevista a Yadira Hermoza”. 16 de junio a

“Entrevista a Hugo Bonnet”. 16 de junio

2015 “Entrevista a Rossano Calvo”. 11 de agosto

“Entrevista a Teo Allain Chambi”. 12 de agosto

“Entrevista a Carlos Nishiyama”. 13 de agosto

“Entrevista a Fortunato Gonzales”. 14 de agosto

“Entrevista a Adrián Carrasco”. 14 de agosto.

TORRES, José y VILLEGAS, Fernando

2005 “Imágenes transgredidas. Retrato y fotografía en Lima: 1842-1920”. *Revista Illapa*. Lima, año 2, número 2. Pp.39-56

TRACHTENBERG, Alan

1985 “Albums of war: on Reading civil war photographs”. *Representations*. California, volumen 0, número 9, pp. 1-32.

<http://xroads.virginia.edu/~DRBR2/trachtenberg.pdf>

1990 *Reading american photographs. Images as history-Mathew Brady to Walker Evans*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.

<http://web.mit.edu/uricchio/Public/Documents/media-in-transition/Trachtenberg-Reading%20American%20Photographs.pdf>

TREMAIN, Kerry

2000 “Introduction”. En LIGHT, Ken. *Witness in our time: working lives on documentary photographers*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.

TREVISAN, Paula y MASSA, Luis

2009 “Fotografías cusqueñas atravesando el indigenismo”. *Aisthesis*. Santiago de Chile, número 46, pp. 39-64. Consulta: 17 de julio de 2015

<http://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n46/art03.pdf>

TRIGOSO, Rocío

2013 “Curso de Fotografía Documental”. Material del curso de *Fotografía Documental*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

VALDEZ, Jorge Luis

2006 “La imagen distorsionad. Realidad y Estereotipo del imaginario andino a través del cine (1960-1980)”. *Boletín IRA*, número 33, pp. 247-25

ANEXOS

Anexos fotográficos

1. Fotografías de Henry Cartier Bresson

1.1 Basilicata, 1952



2. Fotografías de Ansel Adams

2.1 Pórtico de la Misión de San Jerónimo en Taos pueblo, 1942



2.2
Yosemite:
Clearing
Winter
Storm, 1937.



3. Fotografías de Sebastiao Salgado

3.1 Child worker at the Mata tea plantation, Rwanda, 1991



3.2 Estación Church Gate, Bombay, India, 1995.



4. Fotografías de los autores de la Escuela de Fotografía Cusqueña

4.1 Mujer indigenista con Aríbalo, 1915. Autor: Miguel Chani



4.2 El gigante de Paruro, Juan de la Cruz Sihuana, 1925. Autor: Martín Chambi



4.3 Melancolía Andina, 1933. Autor: Martín Chambi.



4.4 Grupo de Teatro, 1920. Autor: Juan Manuel Figueroa Aznar



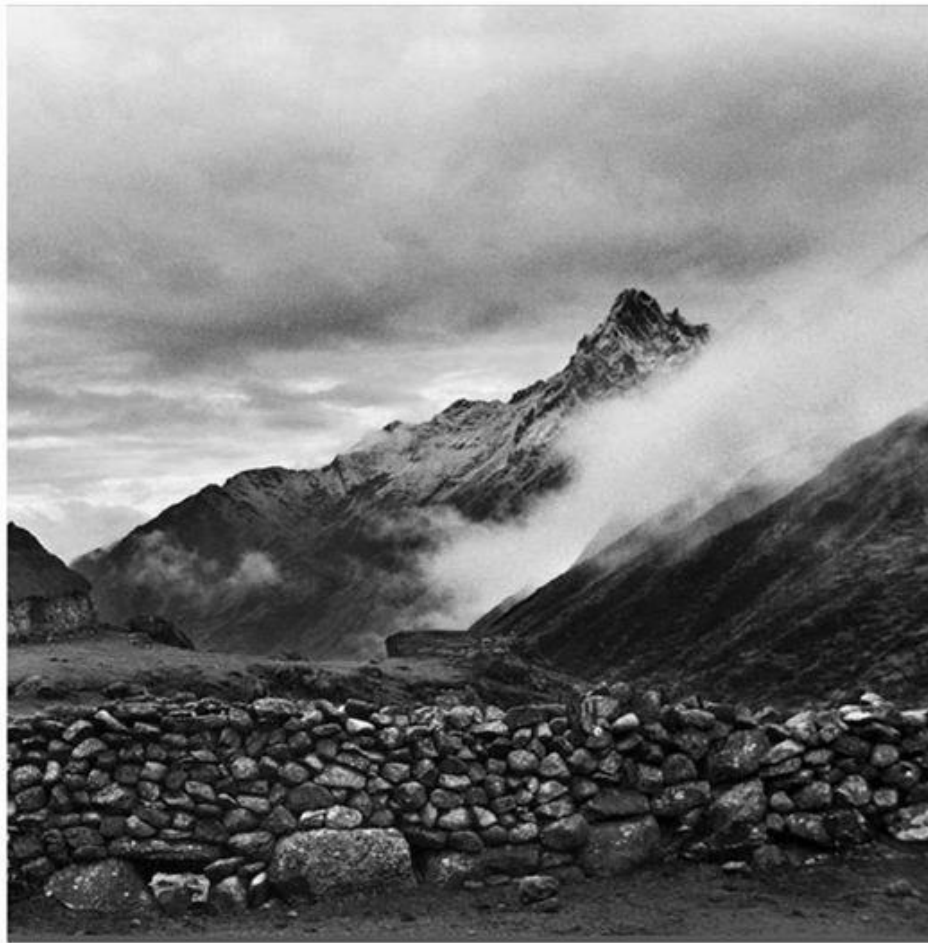
5. Fotografías de Guillermo Guevara Yábar

5.1 Niño a orillas del Vilcanota, 1972



5.2 Cruzando la plaza,
1972

5.3 Hapu y Yanaorqo (Montaña negra), 1971



5.4 Paisajes



5.5 Trece niños en iglesia, 1987.



5.6 Autorretrato con amigos a 5200 msnm.



Espacios urbanos

5.7 “Templando la Guitarra”

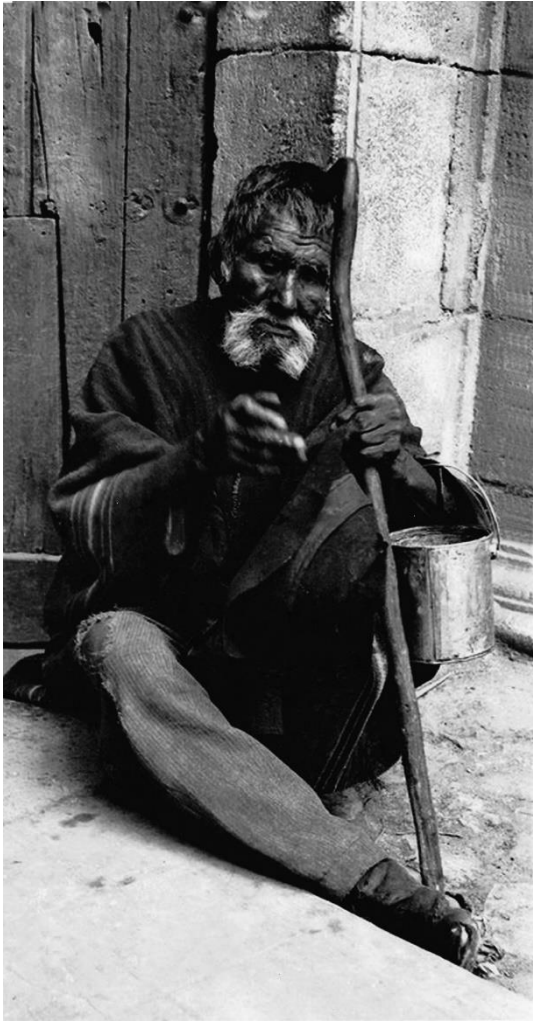


5.8 Espacios urbanos



5.9 Espacios urbanos



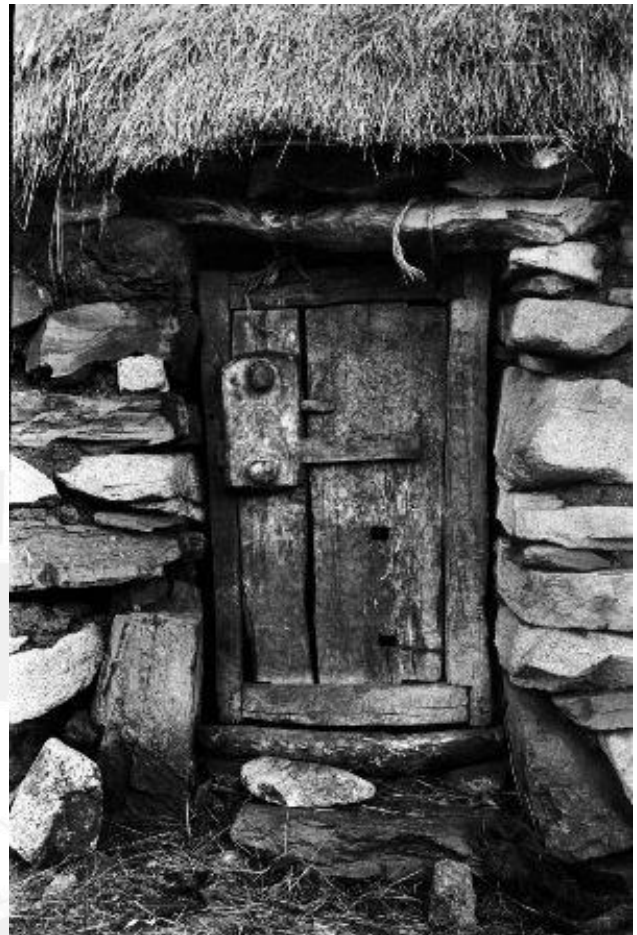


5.10 Retratos de indígenas

5.11 Campesinos



5.12 Puerta y cerradura. Hapu, 1971

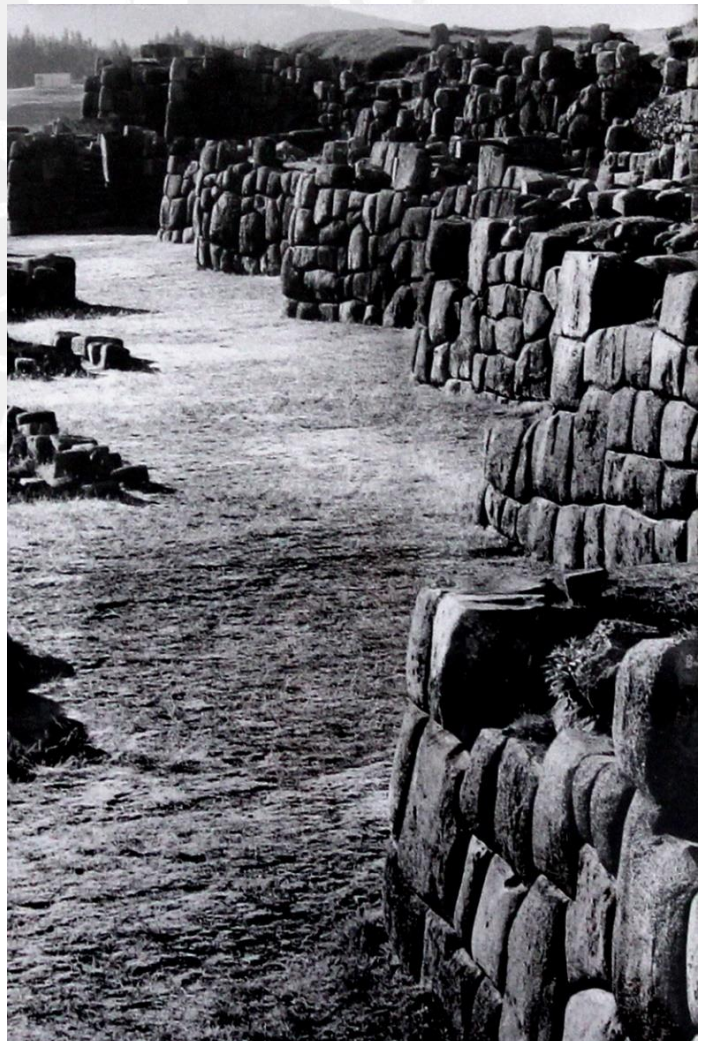


5.13 Cordillera del Pantiacolla desde
Salvación Alto Madre de Dios, 1971



5.14 Descanso. Jirón
Castilla. Callao, 1972

5.15 Parque arqueológico de
Sacsayhuaman



5.16 Niños



5.17 Niños



5.18 Niños



5.19 Balcón.



6. Fotografías del Terremoto de 1950

6.1 Fotografías de Life, 1950. Interior del templo de Santo Domingo. Autor: Eliot Elisofon



6.2 Fotografías de Life, 1950. Local del Paraninfo Universitario. Autor: Eliot Elisofon



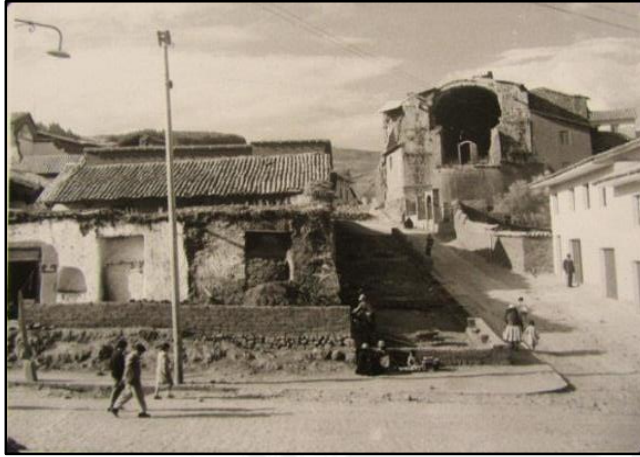
6.3 Eulogio Nishiyama, 1950. Edificaciones de adobe destruidas



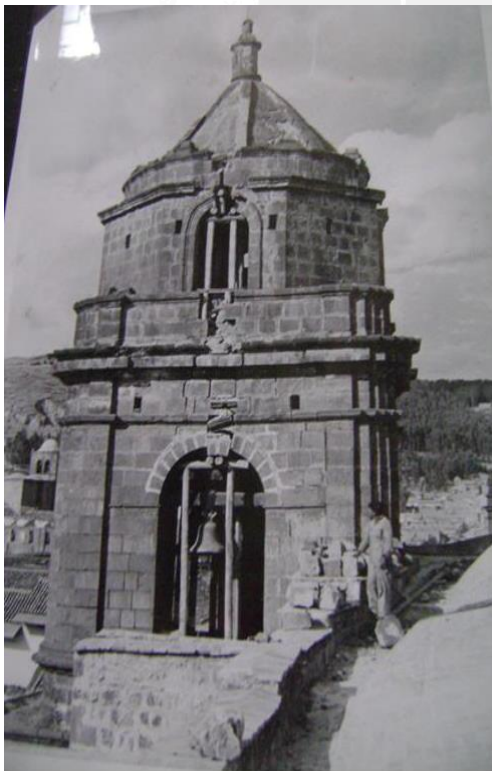
6.4 Eulogio Nishiyama, 1950. Templo de la compañía de Jesús



6.5 Otras fotografías del terremoto de nombres desconocidos



Avenida El Sol y calle
Arrayán. Fotógrafo Guillen



Torres de la epístola del templo de San Pedro.
Autor desconocido

6.5 Piedad. Rogativa al Señor de los Temblores. Fotografías de Nishiyama, 1950.



6.6 Carpas improvisadas en la Plaza de Armas. Fotografía de Nishiyama, 1950



7. Fotografías de Martín y Víctor Chambi

7.1 Disturbios, Cuzco.
1960



7.2 Víctor Chambi.
Mujer de Tinta, 1960.

8. Algunos lugares que fotografió Guevara en la actualidad

8.1 Lavandería donde antes se encontraba el domicilio de “Templando la guitarra”.



8.2 Tienda desde la que Guevara realizó “Templando la Guitarra” y que mantiene la misma arquitectura de los años 70.



8.3 Calle Warancallqui donde se encuentra el balcón retratado por Guevara.



8.4 Fotografía actual del balcón de Guevara.



Fotografías de los autores contemporáneos a Guillermo Guevara Yábar

9.1 Qoyllurity. Carlos Nishiyama



CUSCO - PERU

9.2 Qoyllurity. Carlos Nishiyama



CUSCO - PERU

9.3 Procesión del Santísimo Sacramento. Fortunato Gonzáles. 2014



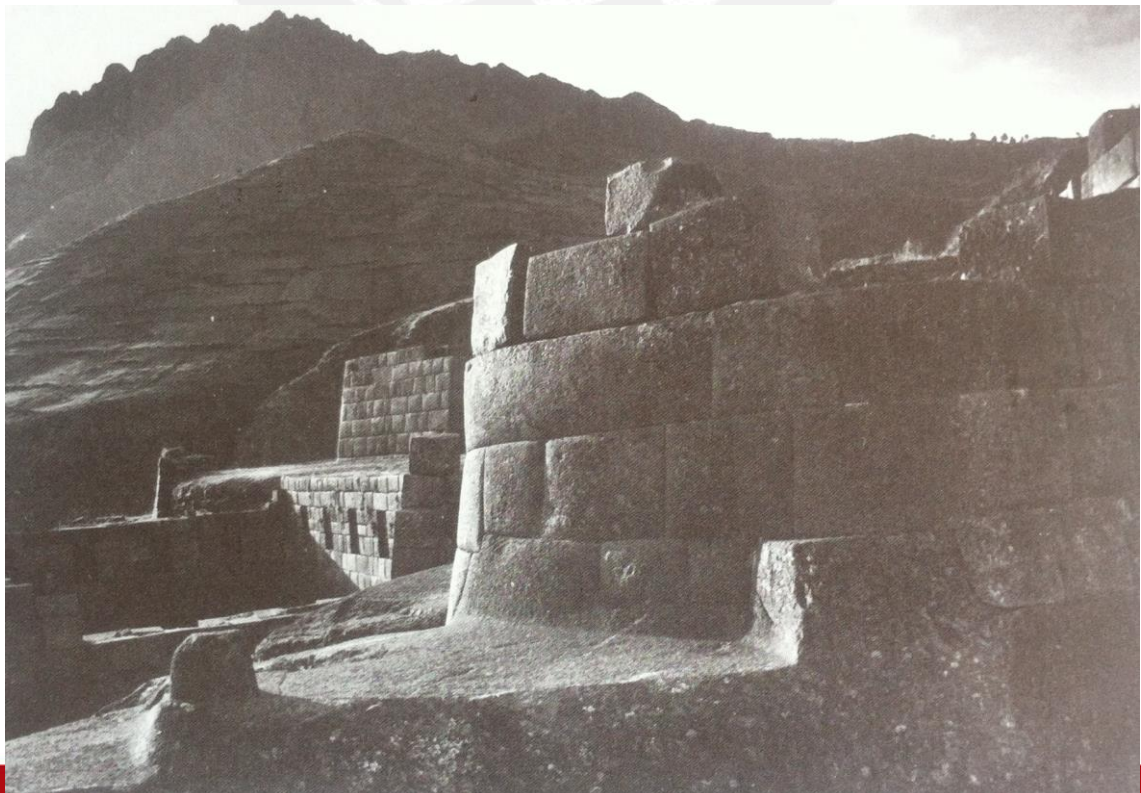
9.4 Taytacha temblores. Fortunato Gonzáles. 2014



9.5 La Compañía de Jesus. Teo Allain Chambi. 1985



9.6 Pisaq. Teo Allain Chambi. 1985



Entrevistas

1. Entrevista a Guillermo Guevara Yábar

- ¿Cómo fue su infancia? ¿Cómo recuerdas los viajes?

Bueno, yo recuerdo los viajes de mi infancia como una aventura en la que mi mamá nos embarcaba. Nosotros somos 5 hermanos, yo soy el segundo y éramos bastante seguidos los cinco con muy poca diferencia de edad entre cada uno. Recuerdo esos viajes como unas enormes aventuras. Además, las condiciones en esa época eran muy precarias, las carreteras eran muy malas, no sabías a qué hora ibas a llegar cuando ibas en carro, nos metían a todos en una camioneta chiquita y con colchones, frazadas, comida y nos sacaban a Paucartambo o Quillabamba. Y eran realmente unas aventuras porque cambiábamos radicalmente de vida y creo que eso fue muy estimulante inicialmente para mí, porque me impactaba mucho lo que encontrábamos, tanto el tema geográfico, el paisaje, los climas distintos; como la gente, las diferencias. Lo que ahora se llama desigualdad que era clamorosa y era evidentiísima en esa época, posiblemente me iban marcando, me iban, de alguna manera, haciendo sensible a ciertas cosas que luego se vieron en las fotografías que fui tomando después de eso. Creo que los recuerdos de mis viajes eran eso. Eran muy placenteros, por un lado, muy estimulantes. Yo creo que han dejado una huella profundísima en mi relación con el mundo andino, con el mundo cusqueño.

- ¿Viajaba desde muy pequeño?

Desde muy pequeño, mi madre era una entusiasta. A penas salíamos de vacaciones del colegio, ella ya nos embarcaba para llevarnos a algún lado. Felizmente teníamos conocidos y parientes en varios sitios. Entonces, hemos disfrutado muchísimo de la vida sobre todo de hacienda, por ejemplo, de una vida muy libre para un niño. No estábamos en una casa, un pueblo, una ciudad, sino al aire libre a nuestro albedrío, con las justas teníamos que respetar las horas de las comidas. Todo lo demás era libertad. Eso era sumamente placentero tanto que volvía al colegio con una sensación tremenda de pérdida, a pesar de que era un buen alumno, porque yo era muy dócil de niño, hacía lo que me decían, pero era muy doloroso para mí empezar el colegio, era un trauma.

- En esos años la brecha social era mucho más grande y el feudalismo estaba presente. ¿Qué observaba en esos viajes? ¿Cómo observaba esta realidad de niño?

El desnivel social era tan fuerte y la pobreza era tan generalizada. O sea, todos eran pobres, las clases dominantes y digamos, los campesinos, la gente de servicios, los obreros, todos eran pobres. No tenían ropa para cambiarse. Y en esos tiempos ocurría algo que ahora ya no ocurre, felizmente. Tú podías distinguir el estrato social por la forma en que se vestían. Los indios se vestían de una manera, los mestizos se vestían de otra manera, los mozos; o sea estos eran los calificativos sociales que usaba la gente. Había los indios, mestizos y mozos. Los mozos eran aquellos que tenían algún tipo de oficio, carpinteros, sastres, conserjes en algún sitio, y cada uno tenía una manera de vestirse, entonces en la calle tu podías ver quiénes eran quien. Ahora, felizmente, la cosa ya no es así, ya la ropa occidental, el jean, el polar nos están uniformando a todos y eso me parece bastante positivo en ese sentido. Ya no hay, por lo menos a priori, una discriminación como la que hubo. Entonces, en esos tiempos yo sentía eso digamos no racionalmente, pero lo veía intuitivamente. Veía la pobreza, los niños campesinos sin zapatos en un frío tremendo, caminando por el barro, o en la lluvia, mal vestidos. Eso era conmovedor para mí. Yo creo que me fue marcando y sensibilizando con la gente del campo, para mí era gente muy pobre, muy sufrida.

- ¿Pero había una convivencia cercana?

Había porque íbamos a haciendas y las haciendas en esos tiempos, antes de la reforma agraria, tenían lo que se llamaban colonos y los colonos no eran otra cosa que los habitantes de la hacienda que estaba a disposición del dueño. El dueño les pagaba un salario miserable por su trabajo en el campo, trabajo de campesino, de agricultor y les daba como gran gracia un pedacito de tierra en las partes más altas de la hacienda. Pero había un trato entre el patrón que eran mis parientes, mis tíos, o mis abuelos, y los campesinos, o sea los veíamos constantemente, venían a la casa a hacer las faenas de trabajo, a organizarse, iban al campo, nosotros íbamos con ellos, veíamos como trabajaban. Entonces, había una muy buena relación, en el sentido que era una relación fluida y los hijos de los campesinos eran, de alguna manera, amigos nuestros, compañeros de juegos. Entonces, sí había una relación y por supuesto era una relación desigual,

nosotros éramos los niños bien vestidos, bien alimentados y ellos pues no tenían nada, eran pobres totales.

- ¿Qué rol tenía la fotografía en esos viajes?

Yo comencé en el campo buscando la manera de vagar por ahí con alguna justificación. En algún momento teníamos armas, todos los chicos en el campo tenían armas, armas de fuego, pequeñas armas de cacería para matar palomas, perdices, pequeñas armas de poco calibre. Y era una justificación para mí, salir con un arma y estar pendiente para cazar algo, porque estas en un estado alerta. Entonces, no estás vagando simplemente, estás haciendo algo. Estás esperando que haya algo para disparar, estas en una situación de hacer algo, aunque realmente estás haciendo nada. Luego, eso se fue transformando un poco porque me incliné, también, por el dibujo. Entonces, buscaba momentos, también para dibujar cosas, pintar un poco con acuarelas, hasta que cayó en mis manos una cámara de mi mamá. Ella tenía una cámara de cajón que usaba mucho en sus viajes, de la cual hay bastantes fotos de recuerdo de nuestra infancia, mía y de mis hermanos. Me gustó y pedí en mi cumpleaños, cuando tenía nueve o diez años, que me regalen mi propia cámara, y ese fue mi inicio digamos a los 9 o 10 años, con mi cámara a hacer las cosas que yo quería. De esas fotos creo que no queda nada, porque no guardaba los negativos y las fotos las mandaban a ampliar en Nishiyama y te la entregaban en una especie de *albumcito*, que lo tenías un tiempo ahí. Pero recuerdo que fotografiaba cosas, fotografiaba paisajes, poca gente, a la familia, por ejemplo, muy rara vez tomaba fotos de la familia, pero algunas fotos de esas puede ser que queden y era eso. En vez de ir a cazar, iba con mi cámara y veía algo y pues lo fotografiaba.

Era distinto de lo que hacen ahora los chicos, porque ahora tienen esto que tienes tú en las manos, celulares que tienen para tomar fotos, filmar o grabar sonido. En esos tiempos tenías que cuidar tu negativo, era valioso tenías cierta capacidad en la cámara. Tenías 12 cuadros, después eran 24 o 36, pero era muy poquito, entonces tenías que administrar y eso me daba un cierto rigor de selección de lo que quería fotografiar, creo que esa ha sido mi escuela. Además, costaba caro el rollo y revelarlo, entonces las propinas había que administrarlas bien, había que ahorrar para poder pagar ese vicio

- ¿Cómo era el Cusco de los 50s y 60s?

Básicamente, es el mismo Cusco que hay ahora, desde el punto de vista del escenario. Ha variado creo que para mal, en los últimos años ha perdido mucho el Cusco. Ese sentido, esa relación con su paisaje inmediato que ahora ya no existe, porque la ciudad, la urbanización han desbordado totalmente los cerros y se ha engullido todo el paisaje. Desde ese punto de vista el cambio ha sido brutal, el centro más o menos se ha conservado parecido, pero en términos sociales sí el cambio ha sido abismal. Yo iba al colegio desde la zona de nueva alta a nueva baja al colegio la Salle y atravesaba el centro histórico y a mí me parecía lejísimos, pero ahora que lo veo, realmente, son unas cuantas cuadras. Pero, veía en ese tiempo, lo que te he dicho, esta diferencia social gravísima, veías indios, veías cargadores, veías mestizos, veías mozos, veías empleados públicos o maestros de escuela, mal trajeados, veías mucha pobreza. Yo creo que lo más conmovedor del Cusco de esa época era la pobreza enorme que se veía por todo lado y la suciedad, las calles eran muy sucias, la gente orinaba en las calles normalmente, entonces todo olía mal, toda la ciudad olía mal.

- Además usted nació en 1950, el año del terremoto

Efectivamente, toda la reconstrucción fue mi infancia, como se han ido rehaciendo algunas iglesias, casas, como se las tumbaban, como se han abierto calles nuevas o como se han anchado, se han reconstruido, para mal en algunos casos, los edificios. Que fue de mucha ayuda y trajo una novedad, el turismo masivo. Antes había turistas, de hecho, a comienzos de los años 50 se fundó la primera empresa o la primera agencia de turismo en el Cusco de un suizo, que era relacionado con mi familia, pero eran unos cuantos turistas que se los peleaban los guías o taxistas. No había lo que hay ahora. Creo que este fenómeno turístico, del turismo moderno, de masas comienza justamente después del terremoto cuando el Cusco se pone en el foco del mundo, por el terremoto. Y ahí es donde empieza el desarrollo también de la ciudad, los servicios el transporte público y el crecimiento de la ciudad que vemos hasta hoy día. Ese periodo es muy importante porque junto con el turista llegan también más servicios fotográficos, llegan tiendas que revelan fotos que venden películas, que venden cámaras más masivamente, entonces es importante desde el punto de vista fotográfico.

- Usted me dijo que revelaba sus fotos en Nishiyama, ¿ese era el único estudio?, porque yo supongo que con el terremoto muchos estudios desaparecieron.

No sé, yo no creo que haya sido el único, pero lo que tenía Nishiyama era que daba el servicio. Mi amigo Theo Allain, por ejemplo, él revelaba en el laboratorio de su abuelo de Martín Chambi, porque era su nieto y tenía acceso, entonces revelaba sus fotos ahí. Él era mi compañero del colegio, maso menos de mi edad. En mi casa hubo un cuarto oscuro, hecho por mis abuelos y mis tíos, pero cuando yo era niño ya no existía, existía el recuerdo que en este sitio se reunían para revelar fotos, pero yo ya no lo use. Entonces, Nishiyama mandaba el servicio, tú mandabas tu rollo y te lo revelaban, no era un favor que te hacían, te vendían eso como parte de sus actividades, debe haber habido otros pero Nishiyama era el que yo conocía y usaba.

- ¿Cómo influye el indigenismo en su vida? ¿Qué heredaste de tus antepasados respecto a esto o el indigenismo ya no tenía presencia en esos años?

Creo que no influye de manera consciente. Yo creo que debo haber visto imágenes de los indigenistas. Particularmente, recuerdo haber visto imágenes de Julia Codesido en un almanaque que había por ahí perdido en la casa. Recuerdo haber visto estos balcones paucartambinos azules, ese tipo de pintura indigenista ya del final del indigenismo. Quizás eso haya sido lo que he visto yo, pero conscientemente no creo que haya habido alguna influencia. Sin embargo, sí hay una influencia de mi madre en el sentido en que ella cuando yo era chico comienza a escribir cosas sobre las relaciones con los indígenas que había alrededor de la hacienda y de la casa, los conocía de su nombre y hablaba quechua fluidamente, ellos venían a la casa y los conocíamos. Para mí eran unos personajes, venían de los Q'eros, que era un mundo de fantasía que nadie conocía, que venían de estas alturas tremendas a la casa, porque necesitaban médico o tenían algún problema judicial, un abogado, entonces mi madre los piloteaba. Se alojaban en la casa y yo los oía hablar, los veía comer, veía su ropa extrañísima. Creo que eso si pudo haber sido una influencia fuerte, porque en mi imaginación, estos venían de otro mundo, era de un mundo para mí extrañísimo que yo me lo pintaba de alguna manera, venían de unos nevados, decían que podían traer hielo en sus llamas. Entonces, eran para mí personajes importantes, que seguro la fantasía de niño amplificaba de alguna manera. Pero el

indigenismo como corriente no llega a alcanzarme, quizás inconscientemente por algo que había visto, pero no llegue a percibirlo como una expresión.

- Y a nivel fotográfico ¿las fotografías de Chambi o de la Escuela?

Mira, no he visto. En mi casa las fotografías que había eran las que hacía un tío abuelo mío amigo de Chambi. Pero para mí Chambi era el abuelo de mi amigo que estaba parado en la puerta de su tienda. Él tenía en Márquez su tienda, un estudio con una tiendita donde vendía postales hechas por el mismo en blanco y negro que para mí eran muy malas porque para mí las postales tenían que ser en color, en esos tiempos valorábamos mucho el color. Entonces, yo no recuerdo haber visto cosas de Chambi hasta ya los 25, 28 años cuando Edward Ranney viene y descubre el trabajo de Martín Chambi y lo trabaja y lo publica con un grupo de estudiantes voluntarios, ahí recién yo conocí la fotografía de Martín Chambi. Había visto las postales, sobre todo de Machupicchu. Unas fotos largas tipo *Anavisión* de Machupicchu, que en realidad eran dos negativos que se pegaban, la foto compuesta por dos imágenes que estaban en su vitrina y que uno podía comprar. Esa es la única foto que recuerdo de niño de Martín Chambi. Mi descubrimiento de Chambi ya es de bien mayor, de 28 por ahí. Cuando además aparece la Fototeca Andina, se revaloriza todo el patrimonio fotográfico del Cusco y se genera esta colección que hasta ahora sigue habiendo. Ya era yo mayor y la mayor parte de las fotografías de *Paskanas* ya estaba hecha.

Mis fotos son del 72 hasta los 80 y yo conocía a Martín Chambi en el 78-80. Conocí su obra porque él ya había muerto. De modo que no hay un vínculo con la foto de Chambi ni inconsciente, ni consciente.

- ¿Hasta qué edad vivió en Cusco?

Yo viví hasta los 14 y ahí nos mudamos a Lima donde terminé el colegio, pero constantemente volvíamos a Cusco en nuestras vacaciones grandes y nos pasábamos ahí todo el verano. Luego, empiezo a hacer amigos cusqueños y también en mi época de universitario. Cuando regresaba me encontraba con mis amigos, entre ellos José Carlos Huayhuaca y el vínculo nunca se rompió es más creo que se reforzó porque coloqué al Cusco en un estado de fantasía e idealismo para mí. Yo me preparaba todo el año, para volver al Cusco de vacaciones y la mayor parte de fotografías del Cusco que tomo era

cuando yo era un residente limeño. El regreso constante era toda mi universidad hasta los 28 años. Después cuando me case, me fui de luna de miel a Cusco, cuando nacieron mis hijos me iba con ellos todo el tiempo. Torcí mi destino para irme a vivir con mis hijos chiquitos al Cusco y viví tres años con ellos, niños tiernos, justamente cuando comenzaba a ascender en esa época. Ellos comenzaron el colegio en el Cusco, eso duró unos 2 o tres años.

- ¿Y cómo iba cambiando esa mirada del Cusco? ¿Seguía siendo interna?

Yo creo que era una mirada exterior, a pesar de que sabía qué era lo que estaba viendo, no era novedad para mí lo que veía. Pero de todas maneras, era una mirada exterior porque claro yo venía de otro lado, con otro destino. Lima era muy distinta de Cusco, mejor dicho, Cusco era muy distinto de Lima en esos tiempos. Lima era una ciudad moderna del Perú y todo el resto de las ciudades peruanas eran pequeñas *ciudadcitas* muy atrasadas y Cusco no se escapaba de la regla. Mi mirada desde Lima era muy particular, sentía el contraste de lo que el Cusco era respecto a Lima. Entonces, sí yo creo que era una mirada exterior, pero alimentada del recuerdo, de lo vivido en la infancia

- ¿Cómo fue la experiencia del traslado a Lima?

Creo que fue en mi caso muy doloroso. Llegamos a Lima en enero y pase un verano maravilloso con mi familia y amigos. Pero comenzó el colegio y ese paraíso que era el verano terminó abruptamente. Me fui a un colegio nacional, yo había estado en el Cusco en un colegio particular, pequeño con 20 alumnos como máximo y acá vine a un colegio masivo que tenía nueve secciones por año y cada sección de más de 60 alumnos, era todo masivo, desordenado, muy malo, sucio y feo. Entonces, fue un sufrimiento tremendo para mí el traslado. Yo me despertaba en las mañanas para ir al colegio en Lima y mis recuerdos eran mis amigos, fulano, zutano están yendo por la calle Matará, en este momento están pasando la Av. Sol, están cerca al colegio. Esa era mi manera de trabajar este sufrimiento, fue muy duro.

- ¿Cómo fue el colegio y la universidad? ¿Le trataban bien?

No para nada, yo era un cusqueño, era un tipo diferente al que se podía menospreciar. Yo me vengaba tomándoles el pelo a los limeños, porque siempre han sido ignorantes hasta el día de hoy, en general, son muy ingenuos a pesar de ser una metrópoli. Yo les decía,

por ejemplo, que en el Cusco no había carros porque todo el mundo tenía llamas, yo desde chiquito me iba al colegio en una llama. Y me creían ese tipo de cosas. Pero sí me trataban mal, había una discriminación todo los chicos provincianos del colegio eran discriminados

En la universidad fue más bien una liberación de alguna manera, porque conocí gente inteligente, muy bien formada, veían las cosas de otra manera. Sobre todo en arquitectura, porque yo estude inicialmente, Ingeniería en la UNI y me traslade a Arquitectura y allí descubrí gente que apreciaba el Cusco porque eran estudiosos. Digamos, hay mucho material para un arquitecto. Llegue a Arquitectura y era bienvenido, era el cusqueño que había llegado de Machupicchu y Sacsayhuaman. Yo había jugado a los vaqueros y a los indios en Sacsayhuaman. Entonces, era un cusqueño bienvenido y al contrario me preguntaban cosas sobre el Cusco. He viajado con mis amigos de acá de Lima al Cusco guiándolos, entonces yo era un personaje.

- ¿Fotografiabas en Lima? ¿Cuándo regresabas a Cusco, qué fotografiabas?

Sí, ya en la universidad, ya en arquitectura, conocí algunos compañeros que eran aficionados. A algunos de ellos yo los volví aficionados a la fotografía. Hicimos algunas veces, excursiones, en la propia carrera de la facultad de Arquitectura se usaba la fotografía para algún tipo de ejercicios, yo procuraba usar fotos para ilustrar cosas, ideas o algunos trabajos que teníamos que presentar, a pesar que no habían las facilidades que hay hoy, no había power point. Había que trabajarlo a mano, había que revelar y ampliar. Y tenía entre mis compañeros a Augusto Tamayo, el cineasta y con él salimos en algunas ocasiones en lo que llamamos *safaris fotográficos*, él tenía un cuartito oscuro en su casa. Con él hicimos algunas cosas de fotografía. Con otro chico Pineda, que ahora vive en París también era fotógrafo de esa época. Yo hacía fotos en Lima, pero siempre buscando estas cosas extrañas en Lima, cementerios, los barrios altos, el Callao, las partes viejas del Callao, alguna vez me he metido a Mendosita, una parte terrible llena de delincuencia a tomar unas fotos clandestinamente, con la cámara escondida. Sí ese tipo de cosas pero sí he tomado fotos en Lima.

La fotografía de niño era una fotografía más bien de paisajes, de detalles y muy simples, además, porque tenía una cámara de cajón, muy elemental. Ya cuando vuelvo, universitario, al Cusco, ya tenía una buena cámara. Mi hermano me había regalado una

Nikon, ya tenía lente intercambiable, tenía lectura a través del lente, era un DSLR, una cámara buena, y podía hacer cosas y ya podía tomar detalles, clarooscuro, podía manejar, manipular la luz disponible. Eso por un lado cambia mis posibilidades y por otro lado cambia mi visión. Ya me dedico más a las personas, si antes fotografiaba paisajes, o situaciones urbanas empiezo a interesarme por las personas, sobre todo por lo niños. Cuando se acostumbran a que uno este andando constantemente con la cámara son muy espontáneos, no se ponen rígidos. Funcionaba bien la fotografía de niños para mí. Todavía en esos años había esta diferencia social muy fuerte, todavía eran niños muy pobres sin embargo eran alegres, manifestaban una cierta alegría en su naturaleza, en su rostro, en sus sonrisas y eso para mí era muy plástico de fotografiar, me gustaba. Como te digo, me ponía en un barrio en una cuadra con la cámara hasta que los chicos dejaban de verme, seguían haciendo sus cosas y el fotógrafo no existía y ahí yo estaba feliz porque podía fotografiar sin estar siendo entrometido.

Quería agarrar momentos espontáneos y había que tener buenos reflejos. Es un instante. Posiblemente, miles de fotografías se perdieron porque no hubo el reflejo necesario en ese momento, pero en algunos casos sí y esas son las buenas fotos que quedan. Estar en un constante estado de alerta de manera que uno reaccione rápido frente a una situación un golpe de luz, un encuadre y sale una buena foto. Pero, como te digo, deben haberse perdido miles porque no hubo esa reacción oportuna.

- ¿Por qué le gusta la fotografía, por qué fotografiar?

Creo que no era muy bueno dibujando, he dibujado y pintado. Tengo algunos cuadritos hechos al óleo de cuando era completamente autodidacta, cuando tenía 18, 19 años y ahí quedo. Creo que no era tan bueno, creo que me costaba mucho trabajo y no me satisfacían completamente los resultados. En cambio con la fotografía sí, si tenía me gustaba lo que hacía y lo trataba de mejorar. Llegue a tener un muy buen ojo, yo no tenía fotómetro porque el fotómetro de mi cámara estaba malogrado, entonces acostumbre a mi ojo a medir la luz, y sabía medir las condiciones de luz, claro siempre usaba la misma película y eso facilitaba las cosas. Pero llegue a desarrollar un buen ojo para percibir la cantidad de luz que había en el encuadre, entonces me gustaba los resultados, me gustaba experimentar y enseñaba a mis amigos las fotos que tenía y les parecían a ellos también

buenas fotos. Me alimentaba mi propia satisfacción de hacer algo que otros también encontraban interesante

- ¿Cómo describe sus fotografías, como una mirada romántica, turística, de lo propio pero de una manera diferente?

Nunca había pensado en eso. *Paskanas* es una colección que se hace gracias al entusiasmo de José Carlos Huayhuaca y Patricia Marín, su esposa, porque ellos conocían algo de mi fotografía y me instan a buscar algo más, y que les enseñe los negativos y los contactos y empiezan ellos a descubrir, a sacar a la luz fotos que tenía ahí archivadas. Entonces, *Paskanas* es un poco el resultado de una curaduría que tiene como curador a José Carlos Huayhuaca, que rebusca entre mis cientos de negativos y selecciona algunos. Posiblemente, la idea de *Paskanas* es una idea de él, claro yo también intervengo porque también opino y sí hago una preselección y se la presento a él. Hago una depuración no le enseño algunas cosas que no quiero que aparezcan, en fin. Si hay de alguna manera una selección mía, pero no estoy seguro si se deba a una mirada que podría caer en una etiqueta como una mirada romántica o una investigación social o antropológica. Creo que no, creo que simplemente, constatar que había un material hecho que era lo suficientemente bueno como para que otros lo aprecien y por lo tanto se podía mostrar. Y dentro de eso hay una selección creo que formal, creo que aquellas fotos que no pasaban por una calificación importante de formalidad, de valor, de composición plástica eran eliminadas. Creo que es eso. Y dentro de eso había que seleccionar lo que había: había fotos urbanas, había paisajes, retratos espontáneos de personas, de niños. Creo que si hubo una selección fue del curador y si hubo una selección previa fue del fotógrafo al momento de tomar las fotos que hace maso menos siempre lo mismo y siempre esta maso menos estimulado por los mismos estímulos, entonces reacciona ante cosas que pueden finalmente ser un paquete de imágenes maso menos homogéneas

- ¿Por eso también el título?

Exactamente, cuando buscamos que título darle, la idea original era algo así como viaje, viajes al interior pero era largo, entonces Paty Marín sugirió algo así como detenerse en el camino y mirar. Y yo dije entonces *Paskanas* porque eso es una paskana, detenerse en el camino, descansar y mirar y entonces salió un poco naturalmente el título y en verdad

sale del camino de las fotos y de tantos años que uno no se da cuenta pero van pasando y se van acumulando.

- ¿Qué es la fotografía para ti?

Yo creo que la fotografía, básicamente, para mí es la continuación de esa manera de estar errando sin hacer nada, que hacía de niño. Es esa manera de estar, de alguna manera, solo porque uno no puede fotografiar cuando no está solo, por lo menos yo. Eso es para mí en lo más profundo creo que es una manera de estar solo vagando en el mundo.

La fotografía que me hubiese gustado hacer más, ahora que lo pienso, y lo he pensado en los últimos meses y años, la fotografía que me parece más valiosa es la de reportaje creo que en exteriores con la luz natural, con lo disponible, no me pienso yo a mí mismo fotografiando en un estudio, no me interesa hacer esa clase de fotografía. Sino la de la luz natural, la de las personas naturales haciendo cosas. Posiblemente las fotos que más me han impresionado han sido la de los corresponsales de *Life* que era una cosa que yo consumía mucho de niño porque eran fotos de reportaje, de guerra, de Vietnam que estaban ahí. Creo que eso a es la fotografía que yo hubiere querido hacer si me dedicaba a la fotografía profesionalmente. Me hubiese gustado hacer esa clase de fotografía.

1. Entrevista a Teo Allain Chambi

- ¿Considera que hay un vacío en la fotografía cusqueña?

Yo creo que no hay un vacío, lo que pasa es que las instituciones, las personas dedicadas o interesadas en rescatar la fotografía, en difundir la fotografía de los años 50, 60, 70, 80 no se vieron con las condiciones de poder hacerlo en esos años. Quizá se marca en los años 50, porque en ese año se produce el terremoto y eso marca digamos una etapa de la historia de un antes y después. Estamos hablando de un terremoto, de una ciudad, pero no estamos hablando de un pueblo. “El pueblo del Cusco se sintió tan golpeado que ya no hubieron artistas, fotógrafos o poetas” eso es falso. Se destruyó la ciudad, su arquitectura y la malograron, por supuesto, vemos un Cusco “moderno” que no nos sirve para nada, si hubiéramos rescatado el cusco como existía antes, adecuándolo, viéndolo

quizás en las fotos de mi abuelo o de otros fotógrafos esta sí sería una ciudad museo, una ciudad ejemplar.

- ¿En qué año inicia usted como fotógrafo?

Yo empecé a tomar fotos en los 60 cuando era un niño porque yo nací en el laboratorio del estudio, mi tía Julia me regalaba cámaras, cada dos años y ella me insistía “toma acá, toma allá, toma fotos en el colegio”.

Yo empiezo a tomar fotos, a hacer mis exposiciones en los años 70, entonces yo hago mi propia obra, mi propio trabajo fotográfico a partir de 1970, 71, 73. En el 74 ya me caso, ya soy un distinguido padre de familia, entonces la vida va caminando y me dedico a otras cosas porque había que tener mucha plata para ser fotógrafo. La condición sociopolítica y económica del país también se ve tocada. La fotografía se consideraba un hobby por más que habían tantas ofertas. Mi abuelo por ejemplo guarda unos recortes periodísticos donde decía que la Kodak te vendía dos rollos a 120 y te regalaba una cámara, era un marketing para introducir la cámara fotográfica en el mundo y el Cusco es siempre una ciudad turística, se vendían cámaras a los turistas, rollos, etc. Yo creo que fue un buen negocio para mi abuelo recibir a tantos aficionados, los rollos, las películas, los negativos, que eran en blanco y negro que se mandaban a Lima. Ya luego la Kodak puso acá una sucursal cuando creció esta industria de la fotografía. Y esto también fue acrecentando los aficionados. El estudio fotográfico de Martín Chambi en los años 60, 70 organizaba concursos fotográficos que eran publicados en los diarios. No lo hacía necesariamente, mi abuelo, lo hacían sus hijos: mi tía Julia, mi tío Víctor.

En el año 89 hicimos el primer coloquio de fotografía peruana en Lima con la Universidad de Lima. Entonces se formó el Consejo peruano de Fotografía y en esos años el país estaba dividido en regiones, entonces yo formé acá en el Cusco el Consejo peruano de fotografía-región Inca, hicimos 3-4 exposiciones internacionales muy grandes. Hicimos como 15 exposiciones simultáneas en Cusco en el año 90 y lo hice por tres años, tengo varios amigos que participaron, pero luego se deshizo, cada uno estuvo por su lado y eran bien jóvenes pero no sé si seguirán haciendo fotografía.

Cuando yo trabajaba en RADIO EL SUR, conocí a Pancho Navioti y el organizaba unos festivales que se llamaban Inkari, desde el día del golpe militar empezó Inkari y se

convocaba a todos los artistas jóvenes a Lima. Recuerdo que el año 76 fui llevando un audiovisual, fotos, slides que se proyectaban, dos proyectores, una grabadora con cinta y una narración que la hizo Marianita León y se llamaba “El Cusco de noche”.

El festival se hacía en el campo de Marte en lugares así públicos, como era todo muy populista y del Cusco fuimos muchos, hay mucha gente de mi generación que te va a recordar que Inkari era el Festival más grande que esperábamos. Y por ejemplo la escuela de bellas artes también ha sido un vehículo para fomentar la fotografía y las artes plásticas, ellos hacían los salones de arte contemporáneo.

Toda esa gente que ahorita estamos en los 60-65 que en esos años estábamos en los 25-30 hacíamos fotografía pero de manera más recatada no como ahora que es una cosa mucho más fácil.

- Además era una obra que salía de ustedes, no era como que organismos los impulsaban

Ya después se crean las iniciativas del ICPNA, la Alianza francesa, ya de manera institucional, pero antes no teníamos eso, o sea existían esos organismos pero no tenían esa iniciativa de fomentar, auspiciar, no tenían galerías o espacios. Había que buscarse, acomodarse, no había galerías o salas de exposiciones.

En eso sí se adolecía, ahora sí tenemos muchas. Yo soy partidario de crear en el Cusco un patronato para las artes y la cultura, yo trabajé por ejemplo con Daniel Estrada y con él y Guido Guevara hicimos el teatro municipal y yo de propia iniciativa en el hall de ingreso del teatro hice una galería de arte para fotografía y después hicimos el museo de arte contemporáneo, yo soy el fundador. Nos hemos movido en los años 70, 80 y 90.

- ¿En qué año inicia usted?

En los años 60, muy niño. Mi tía Julita me inclinaba, me iniciaba me decía “tú tienes que ser fotógrafo hijito” era mi segunda mamá y me regalaba cámaras, tengo una colección de esas camaritas pequeñas y ella me cortaba el rollito, tomaba la foto, me la revelaba, ella me enseñó a revelar. Yo nací en el estudio fotográfico de mi abuelo. Cuando fui a Lima el año 63 también me regaló mi tía una cámara y en la universidad teníamos que hacer trabajos de fotografía, documentales, ensayos, yo poco que les llevaba de ventaja a mis compañeros porque yo ya sabía. Además mi tío Manuel Chambi, era profesor y fue

el que me llevo a la universidad porque yo quería entrar a arquitectura y me dijo “no tu vienes acá” y bueno tenía que trabajar también porque la universidad siempre ha sido bien cara.

- ¿Desde qué año/edad usted comienza a ver el trabajo de su abuelo?

Bueno desde siempre, pero claro no con la importancia que la vi en el año 77, en este año se produce un cambio muy importante en la obra de mi abuelo. El año 77 cuando yo estudiaba en la universidad vine a ayudar a una fundación de Estados Unidos que mi tío consiguió para copiar más o menos 5000 placas de mi abuelo.

- ¿En qué lugares se desempeña usted como fotógrafo?

Bueno yo empecé ya la cosa más seria de la fotografía en Lima con la universidad haciendo los ensayos, los trabajos que nos daban y empecé a ver de otra manera la fotografía. Desde el año 89 empiezo a viajar a muchos lugares del mundo y llevo mi cámara. Yo empecé con *slides*, porque inicié haciendo fotos en blanco y negro. Por ejemplo, tengo una linda exposición que la hice acá en el Palacio del Almirante que me la auspicio el INC que se llamó “El Cusco de Garcilaso”, eso fue en el año 79-80 fotografías conceptuales de las piedras incas y la fusión inca española o sea Garcilaso de La Vega. Yo me leí los comentarios reales y extraje frases del libro de diez, ocho y cinco líneas.

- ¿Qué otro trabajo suyo destaca?

Hice un audiovisual sobre Paucartambo, sobre la mamacha del Carmen. A esa fiesta por ejemplo he ido casi 30 veces y he llevado un fondo, un telón que lo he llevado desde el año 87 hasta el día de hoy. Todos los años la llevo, alquilo una casa, lo pongo y me llevo bailarines

Me he ideado una exposición que ha estado en varios lugares también que se llama “Las cuatro generaciones Chambi” mi abuelo, mi tía Julia, yo y mi hijo. Esa exposición la llevamos a Brasil, a Lima y ha estado acá en el Valle Sagrado en una muestra permanente en el Hotel Arango. Ha decaído mi actividad fotográfica por este asunto del archivo pero tengo proyectos

- ¿Qué tipo de fotografía realiza usted?

Ahora estoy haciendo retratos, pero me gusta más la fotografía arquitectónica. También hago ensayos. Uso una cámara de carrete de rollo, mi hijo está siguiendo mis pasos, se compró una cámara de placas. En temas hago paisajes arquitectónicos, paisajes urbanos, me gustan los efectos de luz y sombra, alguna callecita, alguna ventana, algún edificio, o reflejo. Yo soy un arquitecto frustrado, eso me queda y he hecho cosas muy lindas en ciudades como Nueva York, Madrid, siempre llevo mi cámara.

- ¿Qué artistas nacionales o extranjeros han influenciado en usted?

Yo creo que es una cosa más innata, esto que fluye en mí en el momento en el que veo algo. Bueno mi abuelo, obviamente influenció en mí así como mi tía Julia que me han abierto al mundo de la fotografía, pero tampoco hago eso o repito. Mucha gente me dice “oye tú que eres el heredero porque no vas al mismo sitio donde tu abuelito tomó la foto y te pones ahí y haces otra foto”. Sí y no, el año pasado he hecho eso pero como una cosa más didáctica y referencial porque el año pasado hicimos una exposición que se llamó Cusco de Martín Chambi, esas fotos gigantes que las puse en el centro de la ciudad

- ¿Qué es la fotografía para usted?

La fotografía es la acción de registrar una imagen que, obviamente, no es la realidad porque primero la estás enmarcando en un formato, entonces, ahí ya estás limitando una visión. Yo creo que es un concepto personal de alguien que quiere registrar algo en determinado momento con el recurso que tiene porque ahora puedes hacer una maravillosa fotografía con tu teléfono como con una cámara de 18 por 24 cm.

Yo digo que es la manifestación visual de alguien con un aparato, con un dispositivo que te da lugar a captar ese momento. Hay muchas lecturas de la fotografía, donde nos dicen que es el momento decisivo, para algún tipo de fotografía claro que sí, como la foto periodística. El retrato también tiene su momento, a diferencia de la foto arquitectónica, que eso no varía. Entonces, para mí eso es la fotografía, pero creo que para un fotógrafo la fotografía es su momento, ese *click* que para mí es un gozo y cuando además estoy haciendo la cosa que me gusta, que he buscado o de repente la he construido ahí el click es como un orgasmo. Es así cuando tú vives de la pasión fotográfica la vives así, depende de cada uno.

2. Entrevista a Carlos Nishiyama

- ¿En qué año inicia usted como fotógrafo?

Como fotógrafo, básicamente, en los años 70, en el año 73 aproximadamente trabajando ya con mi padre en la tienda que tenía de fotografía en la calle Mantas

- ¿En qué lugares se desempeñó como fotógrafo?

Durante todos los años que he trabajado en la fotografía, más de 30 años, todos los sitios donde he trabajado abarcan el sureste del Perú, el sur andino, incluyendo las provincias de Cusco, Apurímac y Puno.

- Usted se interesa bastante por el Perú andino, ¿cómo así surge este interés?

Eso se puede decir que es una cuestión de herencia, tradición. Mi padre fue uno de los grandes representantes de lo que es la fotografía andina, uno de los grandes maestros de la fotografía clásica cusqueña. Entonces, muchos de los fotógrafos clásicos cusqueños han seguido este tipo de línea basándose sobre todo en los principios del indigenismo, de principios del siglo XX y el neoindigenismo de los años 40 y 50 que es un movimiento cultural muy fuerte en el Perú y sobre todo acá en Cusco. Todos los artistas en esa época tratan de revalorizar lo que es el mundo andino, el mundo netamente cusqueño, las tradiciones, todo lo que significa ser andino. Entonces, prácticamente, desde niño he estado muy cerca con el trabajo de mi padre, sus películas, etc. y de esa forma yo también empiezo a hacer ese tipo de fotografía.

Al principio en los años 70 mi trabajo fotográfico es un poco diferente, netamente urbano donde estoy en una etapa de aprendizaje. En ese tiempo todo era laboratorio y siempre hemos trabajado acá con la fotografía analógica. A partir de los años 80 es que empiezo a viajar por todo lo que son las provincias, comunidades, todo el departamento del Cusco, Apurímac, Puno tratando igual de registrar como hacia mi padre todo lo que es la tradición, los rituales, las costumbres, la vida cotidiana del campo y desde esa época, prácticamente, desde los años 80 yo dejo de hacer la fotografía urbana que no me gusta ni me atrae hasta ahora.

- ¿Cómo era la movida fotográfica en esos años? ¿Usted tiene otros colegas contemporáneos que hayan realizado fotografías en el Cusco?

En los años 70 prácticamente no hay fotógrafos en el Cusco, así que se dediquen a hacer ese trabajo como yo, uno que otro antropólogo que hacía trabajos de investigación para hacer ensayos fotográficos, publicaciones en libros, etc., pero que no son realmente fotógrafos. Como fotógrafos que se dediquen al arte fotográfico así de lleno en esos tiempos no había casi nadie. Claro que la existencia de fotógrafos comerciales siempre ha estado, fotógrafos sociales como ahorita, la mayoría son sociales. Pero son muy pocos los fotógrafos que hemos trabajado en ese tiempo.

- ¿Recuerda algún nombre? O quizás usted realizaba sus fotos con amigos.

Generalmente, todos los trabajos que yo hacía en esos tiempos y los viajes eran con extranjeros: fotógrafos alemanes, japoneses, de ellos también he aprendido mucho. Ellos sí eran fotógrafos profesionales y también hacían ese tipo de fotografía pero claro ellos eran fotógrafos profesionales que trabajan para revistas, libros en el extranjero.

- ¿Qué tipo de fotografía realiza usted

El trabajo fotográfico que yo realizo es prácticamente lo que yo llamo *fotografía vivencial*, donde retrato al ser humano y su ambiente, todo lo que le rodea. Dentro de eso está su religiosidad, sus fiestas, el trabajo, todo lo que es el ser humano, pero en el campo.

- A parte de su padre, ¿usted recibe influencias de otros artistas peruanos o extranjeros? porque sé que en esos tiempos llegaban revistas de fotografía al Cusco

No, prácticamente no, muy poco. La influencia que he tenido son los fotógrafos con los que he viajado: Wolfan Shuller, un alemán que hacía el mismo tipo de fotos que yo, pero él trabajaba para la Geo Alemana, ese tipo de revistas antropológicas. Y otro fotógrafo que hacía el mismo trabajo también fue Giun, fotógrafo japonés, que ha publicado muchos libros de lo que es la vida andina de la zona de Cusco. Ellos son los que han influenciado muchísimo en mi trabajo, de otros fotógrafos ni tengo referencias.

- ¿Cuál es el lugar más lejano que usted ha visitado en su experiencia como fotógrafo o la altura más alta que haya visitado?

Bueno hay comunidades bien apartadas, la zona de Canas por ejemplo o comunidades como Santa Bárbara que queda a más de 4600 metros de altura y toda esa es zona de pastoreo de alpaca. Pero también otra zona lejana a la que hemos ido es la zona de los Q'eros que ya es muy visitada actualmente y en mis tiempos ya era muy famosa, te hablo de los años 60, 70. Esas zonas, se puede decir, que son las más difíciles donde hemos hecho trabajo, pero también mucho de mi trabajo ha sido lo que la fotografía paisajística de media montaña.

- En todos estos años de trabajo ¿usted ha realizado muestras?. ¿Dónde? ¿con apoyo de instituciones o algo más independiente?

Toda mi vida yo he trabajado de manera independiente, nunca he necesitado apoyo de ninguna entidad, salvo las salas de las exposiciones donde hacía mis muestras.

Acá en el Cusco he participado en 20 exposiciones colectivas y he hecho algo de 12 exposiciones individuales, luego he expuesto también en Francia en el año 2008. En el 2010 mis fotos también se han llevado a Estados Unidos a la feria internacional de turismo de San Francisco en 2010, en el mismo año me llevan a una exposición en Brasilia. También expuse en Bolivia y ahora estoy preparando una muestra para llevar a Austria.

- Qué es la fotografía para usted?

La fotografía para mi particularmente es el medio de expresión más completo que pueda existir, claro hoy en día es tan simple hacer una fotografía con la tecnología que existe, surgen fotógrafos como “hongos después de la lluvia”, como se dice. Pero, por ejemplo, cuando nosotros trabajábamos antes éramos muy pocos porque se requería mucho trabajo e inversión de dinero. La fotografía para mí es un medio de expresión particularmente hablando, de todo lo que yo siento en mi alma por todo lo que es el mundo andino, por eso es la temática que yo uso y siempre voy a seguir con ese tema.

3. Entrevista a Fortunato Gonzales

- ¿En qué año inicia usted como fotógrafo?

Yo ingreso a ser fotógrafo en 1958.

- ¿Cómo parte su interés por la fotografía?

En mi familia somos fotógrafos. Mi tío abuelo ha sido el primer fotógrafo acá en el Cusco, en el 20-30. Sus hijos han sido fotógrafos también, yo soy la 4 generación de ese grupo y todavía ahora me siguen mis hijos

- ¿Cómo fueron sus inicios?

Yo inicio como fotógrafo a raíz de mi padre, abuelo. Yo he estudiado en Lima casi año, donde vi lo que es el retrato y he sido perfeccionado en la Kodak peruana con tres cursos. También, he trabajado como reportero gráfico en diferentes medios de Lima y después en el 62 me vengo a ubicar acá y abro mi primer estudio *Fotos para ti* en el 62 en la calle Procuradores. De ahí me fui a la calle Concebidayoc donde estuve 30 años como fotógrafo social y de prensa pues he sido corresponsal de diferentes revistas y he trabajado bastante en el área de fotografía social y documental.

- ¿Trabajó para algún diario local?

Sí, para el diario *El Comercio*

- Me dice que se dedicó a la fotografía de retrato, de estudio que es la más comercial, y a la periodística. Actualmente, se dedica a la fotografía documental. ¿desde qué año?

Maso menos desde el 72 con la virgen del Carmen en Paucartambo comienzo a registrar todo lo que son las fiestas costumbristas, las fiestas patronales como la Virgen del Carmen, la Virgen Asunta y otras fiestas: Yawar fiesta, Corpus Christi, Cruz Velacuy, etc.

- ¿Usted recibió influencia de otros fotógrafos cusqueños o extranjeros?

Yo fui preparado en el centro de entrenamiento de Kodak peruana, he recibido tres cursos profesionales de retrato personal, retrato de niños. Ahí especializaban con el sistema de iluminación, revelado, como manejar la película, las placas, también se hacía el revelado, la impresión y las ampliaciones.

Mis abuelos, mis tíos tenían un cuarto lleno de fotografías, de placas grandes 13 x 18 pero era pesado de transportar, no le tome importancia y se ha deshecho. Algunos casos se han recuperado o vendido como Chambi por ejemplo. Yo no tuve interés, agarré las máquinas de mi herencia, la galería, el disfraz para ejercer como fotógrafo.

- ¿Usted ha realizado muestras de fotografía?

Sí, yo he sido de los primeros que ha realizado varias exposiciones nacionales e internacionales. En Argentina he estado 4 veces, también viaje a Bolivia, Chile, Paraguay, Uruguay; en el Perú en Lima, Tacna y Arequipa. El INC todavía no promocionaba en esas fechas el 63, 64, 65 no había esa promoción fotográfica.

En los 60 yo ya realizo mis primeras exposiciones, ya tomaba dos tipos de fotografía, antes se tomaba en *slides* a color, transparencias y eso se pasaba a diapositivas. Aparte filmaba mudo. Mis primeras muestras fueron de fiestas patronales, las picanterías, las calles y otras actividades que se realizaban en esas épocas, todavía el turismo no llegaba tanto al Cusco. Y eso hemos expuesto en varios sitios. Ahora tengo un buen archivo en filmaciones y demás. Yo hice un documental llamado *El mundo quechua* compuesto por fiestas, pero no llegue a alcanzar la calificación para que se exhiba en los cines.

- ¿Qué es la fotografía para usted?

Es una parte del arte que estatiza el tiempo y nos da una enseñanza. Vemos varios elementos: el traje, el estilo de vestir, el lugar, el tiempo. Por ahí es importante la fotografía en todas las carreras profesionales. Yo hace 25 años enseño fotografía aplicada a la restauración y fotografía de retrato, paisajista, urbana, rural.

4. Entrevista a Adrián Carrasco

- ¿Cómo inicia usted como fotógrafo?

Empecé trabajando en 1960

- ¿Cómo aprende la fotografía?

He podido conseguir esta herramienta por medio de un fotógrafo arequipeño que en paz descansa. Núñez se llamaba.

- ¿Qué tipo de fotografías hace?

En blanco y negro, hago todo lo que es retratos, fotografía de documentos. La fotografía de documentos me da el sustento económico.

- Hábleme sobre la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Cusco

Empezó como sindicato, pero nos quitaron ese nombre en el gobierno de Fujimori y ahora somos asociación

5. Entrevista a German Tito Sulca

- ¿Cómo inicia usted como fotógrafo?

La fotografía la empecé en 1963 gracias a mi hermano mayor en blanco y negro. Yo soy de Huancavelica, aprendí ahí con mi hermano mayor que era abogado y fotógrafo, trabajé también con blanco y negro, de ahí me dediqué de lleno a la fotografía y luego me vine acá con la familia

- ¿Usted realiza fotos en los 70 y 80? ¿Qué tipo?

Mayormente, trabajé como fotógrafo de retratos, pero también hice paisajes, hago todo tipo de fotografía, pero me desempeño y trabajo como fotógrafo de retrato

- ¿En qué lugares se desempeña como fotógrafo?

Acá en Cusco, pero si he podido viajar a Urubamba, a Ollanta o más abajo para hacer fotos de paisaje.

- ¿Cómo aprende usted el arte de la fotografía, quien se lo enseña?

Yo por mi parte he aprendido con mi hermano que tenía un libro y yo lo estudiaba, aprendí a retocar. Por otro lado, aprendí a usar la cámara fácilmente, teníamos una cámara más pequeña y práctica. Me orientó mi hermano mayor y luego yo aprendí más por mi lado.

- Hábleme sobre la Asociación de Fotógrafos Profesionales del Cusco

Nosotros hemos decidido con mis compañeros juntarnos en 1968 con la finalidad de hacernos respetar y para socializarnos con el pueblo porque si vienen turistas conocen más. Hay personas que en las fiestas o colegios nos faltan el respeto, no falta el recelo entre amigos, otra gente que ni siquiera eran fotógrafos

