

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



Reconstruyendo la imagen de Félix Puma: un líder
campesino cusqueño del siglo XX

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Arte con
mención en Grabado que presenta:

Silvana Melissa Rosan Aliaga

Asesores:

Alejandro Mijail Mitrovic Pease
Santiago Javier Quintanilla Flores

Lima, 2024

Informe de Similitud

Nosotros, Santiago Javier Quintanilla Flores y Alejandro Mijail Mitrovic Pease, docentes de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesores de la tesis titulada:



Reconstruyendo la Imagen de Félix Puma: un líder campesino cusqueño del siglo XX de la autora:

Silvana Melissa Rosan Aliaga

dejamos constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 8%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **22/02/2024**.
- Hemos revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima 22 de febrero de 2024

Apellidos y nombres de asesor 1: <u>Mitrovic Pease, Alejandro Mijail</u>	
DNI: 45953660	Firma 
ORCID: 0000-0002-9232-5472	
Apellidos y nombres de asesor 2: <u>Quintanilla Flores, Santiago Javier</u>	
DNI: 41894410	Firma 
ORCID: 0000-0001-7953-1741	

*A Nicacia Puma
y todos los Puma.*



Agradecimientos

Quiero agradecer a mi mamá, porque sin ella esta investigación no hubiera podido llevarse a cabo. También debo agradecer a Nicacia Puma porque sin ella, nunca habría sucedido esta tesis. Agradezco su paciencia, tiempo, cariño y sus valiosas recomendaciones

Tengo también una deuda de gratitud con la familia Puma, agradezco a Alessandra, Grimaldina, Guido y Yasmín por hospedarme en su espacio, a Giraldo y Marco por la jornada traduciendo, a Ceferino por su tiempo y alcances, a Margot y Justina por el préstamo de su publicación, a Hernán por las conversaciones, a Magaly y Liz por la gestión, y a Graciela por el ánimo. Debo también agradecer a Wolfgang Málaga por facilitarme documentos de su archivo familiar y a Mario Guzmán por su apoyo en las actividades que realicé en la escuela de la que es director y lleva el nombre de Félix Puma Ttito.

A mis asesores, Santiago Quintanilla y Mijail Mitrovic, por su tiempo y acompañamiento en este proceso. A Raimond Chaves por enseñarme a encontrar mi forma de dibujar. A Luis Espejo por apoyarme en distintos momentos de mi paso por la especialidad de grabado.

Debo también agradecer a mis abuelos por la disposición de su tiempo y materiales, por sus consejos durante mi proceso de formación.

Agradezco también a Wilder Zumarán por el trabajo sonoro y, en general, a todas las personas con las que me crucé en el camino y con las que pude debatir, intercambiar ideas y compartir en los últimos tiempos.

Resumen

La presente investigación artística se concentra en reconstruir la historia de Félix Puma, líder campesino de la comunidad de Umasbamba (Cusco, Perú), que llevó las demandas de su comunidad al gobierno central entre las décadas de 1920 y 1960. A través de fotografías familiares, archivos diversos, entrevistas y viajes de campo, elaboré el vídeo *Soy gente, soy Puma*, donde intervienen elementos como fotografías y sonidos de la comunidad, materiales de archivo, las voces de la familia, y dibujos propios calados y siluetas intervenidos con luz. Así, esta investigación echa luces sobre una figura poco conocida de la lucha por la tierra, a partir de un trabajo colaborativo con la familia Puma.

Abstract

This artistic research project focuses on reconstructing the story of Félix Puma, an indigenous leader from the community of Umasbamba (Cusco, Perú). He led the demands of his community to the central government between 1920 and 1960. Through family photographs, mixed archives, interviews and field trips, I made the video *Soy gente, soy Puma*, where I used different materials such as photographs and sounds from the community, archives, the voices of the family and drawings, drafts and silhouettes intervened with light. That is how this research shows us more about an unrecognized leader in the struggle for land, through a collaborative work with the Puma family.

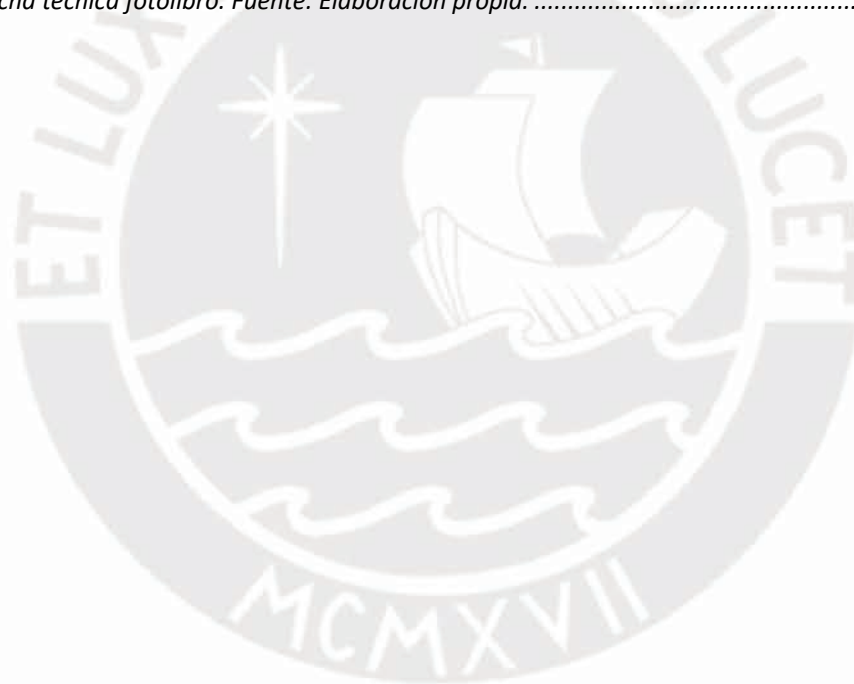
Índice de contenido

1. Introducción.....	7
2. Estado de la cuestión y marco teórico	15
2.1 <i>Los campesinos cusqueños en el régimen del gamonalismo (1920-1970).....</i>	<i>15</i>
2.2 <i>Aproximaciones al retrato del campesino peruano durante el siglo XX.....</i>	<i>22</i>
2.2.1 <i>La mirada de Sabogal.....</i>	<i>24</i>
2.2.2 <i>La mirada de Chambi.....</i>	<i>34</i>
2.2.3 <i>Reflexiones.....</i>	<i>45</i>
2.3 <i>Representaciones del sector rural en el video ensayo peruano: dos aproximaciones al sector rural cusqueño en la segunda mitad del siglo XX.....</i>	<i>48</i>
2.3.1 <i>Nora de Izcue, una artista del archivo y una mediadora para el testimonio de Saturnino Huillca.....</i>	<i>50</i>
2.3.2 <i>Los tratamientos de voz e identidad en el trabajo de Juan Alejandro Ramírez.....</i>	<i>55</i>
2.3.3 <i>Reflexiones.....</i>	<i>62</i>
3. Desarrollo del proyecto.....	64
3.1 <i>La salida de campo.....</i>	<i>64</i>
3.2 <i>Hallazgos del archivo.....</i>	<i>68</i>
3.3 <i>El proceso creativo y algunas discusiones con mis referentes artísticos.....</i>	<i>75</i>
3.4 <i>Primeras aproximaciones visuales.....</i>	<i>86</i>
3.5 <i>El proceso y la toma de decisiones para la elaboración del video.....</i>	<i>97</i>
3.6 <i>Socialización del video.....</i>	<i>107</i>
4. Reflexiones finales.....	110
5. Recomendaciones	115
6. Bibliografía.....	117
7. Anexos.....	123

Lista de figuras

Figura 1. Fotografía de Félix Puma. Mauro Cárdenas (1954). Fuente: Archivo de Nicacia Puma.....	8
Figura 2. Mapa donde se puede distinguir las comunidades de Umasbamba y Taucsa. Adaptado de Curo, 2014, y Google Maps.	11
Figura 3. Varayoc de Chinchero. José Sabogal (1925). Fuente: Majluf y Wuffarden, 2013.	26
Figura 4. Cruz Velacuy. José Sabogal (1925). Fuente: Majluf y Wuffarden, 2013.....	27
Figura 5. Haravicu. Francisco Laso. Fuente: Majluf, 2022.	29
Figura 6. Tapiceras del Mantaro. José Sabogal. Fuente: Buntinx y Wuffarden, 2003.	32
Figura 7. Ovilladoras. Mario Urteaga. Fuente: Buntinx y Wuffarden, 2003.	32
Figura 8. Fotografía de una mujer indígena. Lola Álvarez. Fuente: Majluf y Wuffarden, 2013.....	34
Figura 9. La Santusa. José Sabogal. Fuente: Majluf y Wuffarden, 2013.	34
Figura 10. Fotografía de Juan Manuel Figueroa Aznar. Fuente: Barrios y Hare, 2010.	37
Figura 11. El gigante de Paruro. Martín Chambi. Fuente: Garay, 2006.	39
Figura 12. Campesino en Sacsayhuamán. Martín Chambi. Fuente: Huayhuaca, 1991.	44
Figura 13. Retrato de José Sabogal. Martín Chambi. Fuente: Merino, 2018.	48
Figura 14. Fotograma de Runan Caycu. Fuente: De Izcue, 1973.....	51
Figura 15. Fotograma de Runan Caycu. Fuente: De Izcue, 1973.....	54
Figura 16. Fotograma de Solo un cargador. Fuente: Ramírez, 2003.	60
Figura 17. Fotograma de El cargador. Fuente: Figueroa, 1974.	61
Figura 18. Fotograma de Solo un cargador. Fuente: Ramírez, 2003.	62
Figura 19. Fotografía de la vista de la geografía del recorrido Lima-Cusco. Elaboración propia.	65
Figura 20. Fotograma de la entrevista a Giraldo Puma, bisnieto de Félix Puma. Elaboración propia.	66
Figura 21. Fotograma de la entrevista a Ceferino Puma, nieto de Félix Puma. Elaboración propia.....	67
Figura 22. Portada de la publicación Comunidad Campesina de Umasbamba, Chinchero-Urubamba-Cusco. 1927-2017. 90 años de reconocimiento. Fuente: Villafuerte, 2017. Archivo de Margot Quispe Puma.....	69
Figura 23. Nicacia Puma y Wolfgang Málaga revisando documentos. Elaboración propia.	70
Figura 24. Noticia donde se puede leer una agresión a Félix Puma por parte de familiares del gobernador. Fuente: Diario El Sol, 1961. Archivo de la familia Málaga.	71
Figura 25. Recorte de noticia sobre la agresión al párroco. Fuente: El Sol, 1961. Archivo de la familia Málaga.....	72
Figura 26. Artículo periodístico en el que se narran los motivos del encuentro entre Lino Puma, Máximo Cano, Honorato Torres y el comandante Miranda. Fuente: Voz Municipal, 1965. Archivo de la familia Málaga.....	73
Figura 27. Fotografía en la que se pueden reconocer los rostros de Lino Puma, el comandante Miranda, Máximo Cano y Honorato Torres. Fuente: Archivo de la familia Málaga.	74
Figura 28. Fotografía en la que se puede reconocer el rostro de Félix Puma. Félix Puma es el hombre que está a la izquierda del espectador. Fuente: Archivo de la familia Málaga.	75
Figura 29. Gone: An Historical Romance of a Civil War as It Occured Between the Dusky Thighs of One Young Negress and her heart. Kara Walker. Fuente: DiTillio, 2012.	76
Figura 30. Flores y trigo. Fotografía de un esgrafiado de mi autoría. Elaboración propia.	79
Figura 31. La mujer del varayoc. José Sabogal. Fuente: Majluf y Wuffarden, 2013.	82
Figura 32. Fotografía del dibujo Félix nos cuenta su historia. Elaboración propia.	87
Figura 33. Fotografía del dibujo Ir al sol. Elaboración propia.	87
Figura 34. Imagen del sol 1. Elaboración propia.....	88
Figura 35. Imagen del sol 2. Elaboración propia.....	89
Figura 36. Imagen del sol 3. Elaboración propia.....	90
Figura 37. Imagen tentativa de fiesta 1. Elaboración propia.....	91
Figura 38. Imagen tentativa de fiesta 2. Elaboración propia.....	91
Figura 39. Imagen tentativa de fiesta 3. Elaboración propia.....	92
Figura 40. Imagen definitiva Fiesta en Chinchero.....	92
Figura 41. Prueba de imagen de niña. Elaboración propia.	93
Figura 42. Imagen de niña definitiva. Elaboración propia.	93
Figura 43. Imagen de Miguel Quispe. Elaboración propia.	94
Figura 44. Dibujo negativo de la comunidad de Umasbamba. Elaboración propia.....	95
Figura 45. Dibujo positivo de la comunidad de Umasbamba. Elaboración propia.	95

Figura 46. Fotograma del video. Material de archivo intervenido. Fuente: El Sol, 1971. Archivo de la familia Málaga.	96
Figura 47. Fotograma del video. Material de archivo intervenido. Fuente: Archivo de la familia Málaga.	97
Figura 48. Fotograma del video. Elaboración propia.....	99
Figura 49. Fotograma del video. Elaboración propia.....	100
Figura 50. Fotograma del video. Elaboración propia.....	101
Figura 51. Fotograma del video. Elaboración propia.....	102
Figura 52. Wilder grabando el sonido de una caída de agua entre las comunidades de Taucuca y Cúper. Elaboración propia.....	104
Figura 53. Fotograma del video. Elaboración propia.....	105
Figura 54. Copia de la resolución de creación de la escuela primaria en Umasbamba intervenida por mí. Fuente: Villafuerte, 2017.	106
Figura 55. Fotografía en la que se pueden reconocer los rostros de Graciela Puma, Graciela Hancco Cano y Nicacia Puma. Fuente: Altamirano, 2023.....	108
Figura 56. La familia Puma y yo en la exposición de egresados en el CCPUCP, al costado del televisor con la proyección en loop del video. Fuente: Altamirano, 2023.	108
Figura 57. Proyección del video en I.E. Félix Puma Ttito. Fuente: Altamirano, 2023.	109
Figura 58. Portada del fotolibro La distancia se acorta. Fuente: Elaboración propia.....	123
Figura 59. Interior del fotolibro La distancia se acorta. Fuente: Elaboración propia.....	124
Figura 60. Ficha técnica video. Fuente: Elaboración propia.	124
Figura 61. Ficha técnica fotolibro. Fuente: Elaboración propia.	124



1. Introducción

En la década de 1990, Nicacia Puma fue la encargada de cuidarme durante las horas en las que el resto de mi familia debía cumplir con sus obligaciones de trabajo o estudio. Ella proviene de una línea familiar de líderes campesinos; su bisabuelo Félix Puma fue líder desde la década de 1910 (Villafuerte, 2017), y Lino Puma le sucedió en los años 60 hasta la reforma agraria decretada por Juan Velasco Alvarado en 1969. Nicacia mantuvo una cercanía conmigo a lo largo de los años, y siempre me contaba sobre el cariño que sentía por su abuelo Lino, con quien ella vivió durante su primera infancia, en la década de 1960. Hacia el año 2012, Nicacia me comentó que su bisabuelo, Félix Puma, había llegado a Lima para reclamar y pedir al Gobierno la devolución de las tierras de su comunidad.

El problema de la tierra en las zonas rurales del Perú ha sido un tema recurrente en los estudios andinos a lo largo del siglo XX. En efecto, los inicios de dicho siglo implicaron tiempos muy complejos para los campesinos del sur del Perú debido, principalmente, a la concentración de poder en la figura del gamonal. Esto generaba una serie de abusos de poder que giraban en torno a la apropiación de tierras que originalmente pertenecían a la comunidad. En este escenario, muchos líderes campesinos viajaron a Lima en busca del reconocimiento de sus tierras en la Oficina de Asuntos Indígenas del Gobierno del presidente Augusto B. Leguía.

Al empezar este proyecto, solo contaba con la imagen de Félix Puma que Nicacia, su bisnieta, me había proporcionado. Esta imagen, perteneciente a su álbum familiar, era un retrato del señor Puma hecho por el fotógrafo Mauro Cárdenas en 1954, aproximadamente.



Figura 1. Fotografía de Félix Puma. Mauro Cárdenas (1954). Fuente: Archivo de Nicacia Puma.

La copia original de esta fotografía tiene una dedicatoria en el reverso de parte del fotógrafo que dice “A mi amigo don Félix Puma Ttito. Con todo afecto. Chinchero, Mayo 22 de 19-número ilegible-4” y su firma. Esta dedicatoria, además de la fotografía original, sirvió como motivación para indagar más sobre Félix Puma y armar lo que yo consideraba que él merecía: un retrato más completo.

El objetivo de esta investigación fue elaborar una pieza artística que sea un retrato audiovisual de Félix Puma y pueda ser comprendida allí donde los hechos que se narran tuvieron lugar, y que sea fruto de un trabajo colectivo junto a Nicacia Puma y otros miembros de la familia Puma. La pieza principal es un video de 9 minutos que funciona como semblanza de este personaje histórico, hasta el momento olvidado en las historias de la lucha campesina por la tierra en el Perú.

Para la realización de este proyecto se han aplicado metodologías propuestas por Godfrey (2007). Es posible reconocer que el trabajo que se realiza aquí es el de una artista como historiadora, ya que me encuentro interesada por un tema histórico, como la vida de Puma y el contexto de luchas de los indígenas por sus tierras; así como por abordar la historia de sus medios y formas, una reflexión desde la producción visual y creativa. En ese sentido, Godfrey (2007) comenta que en este tipo de trabajos se realiza una representación histórica que difiere

de la que se hace en la historia académica. Aquí somos conscientes de la crítica a esta disciplina. Él indica: “El artista como historiador es capaz de trabajar con libertad metodológica y creatividad sin sacrificar el rigor” (p. 169). El autor también indica que para la creación de este tipo de obras es necesaria una investigación extensa en bibliotecas y archivos, junto con otras metodologías.

Para este proyecto, realicé investigaciones en la Biblioteca Municipal del Cusco y en archivos familiares de la familia Málaga. Estos archivos familiares son recortes de periódicos y fotografías de la época. Por otro lado, hice entrevistas a los descendientes de Félix Puma y allegados, además de algunos recorridos por los lugares donde sucedieron los hechos. Lo mencionado anteriormente está registrado en audio, video o fotografía. Por otro lado, los archivos han sido imprescindibles para el desarrollo del guion y para confirmar la veracidad de algunos de los sucesos que se narran. Además, se han incorporado también los testimonios que reúnen la memoria familiar y de la localidad.

Es indispensable mencionar que este trabajo cumple con todos los protocolos éticos establecidos por la Comité de Ética de la Investigación de la PUCP, como consentimientos informados para las entrevistas y participaciones o colaboraciones en el proyecto, asentimientos informados para los menores de edad y autorizaciones para el uso de imagen y archivos familiares¹ tanto en el documento escrito como en las piezas artísticas que conforman esta tesis. Se preguntó a los informantes y a todos los colaboradores si preferían que su identidad se mantenga anónima o declarada. En todos los casos, optaron por la identidad declarada, por lo cual se incluyen los nombres reales de los y las participantes.

El resultado es una obra audiovisual de corte documental y experimental que consiste en una narración de los hechos a partir de dos voces: el testimonio de Nicacia y “la voz de Félix”, que ha sido reconstruida mediante la recopilación de su historia en archivos, entrevistas y una publicación escrita. Los archivos pertenecen a la familia Málaga, cuyos miembros colaboraron en las luchas de

¹ Estos consentimientos se hicieron según el modelo que sugiere la Comisión de Ética de la PUCP. Esta utiliza el término “asentimiento” para la firma de los menores de edad. Los consentimientos los firman los padres.

Félix Puma. La publicación *Comunidad Campesina de Umasbamba, Chinchero-Urubamba-Cusco. 1927-2017. 90 años de reconocimiento* ha sido determinante para esta investigación. Fue escrita en 2017 por Juan Antonio Villafuerte, miembro de la comunidad de Umasbamba, quien fue ahijado de Félix Puma. Allí, relata algunos sucesos que escuchó de la misma voz de Puma. Ofrezco una síntesis de la historia que he podido reconstruir y que es la base del video.

Una síntesis de la historia de Félix Puma y su lucha por la tierra

Los relatos orales, escritos y visuales cuentan que Félix Puma fue líder de la comunidad indígena de Umasbamba (Chinchero, Cusco) desde la década de 1920 hasta su fallecimiento en la década de 1960. La primera hazaña de Puma se dio en los años 20, cuando viajó a Lima caminando y en camiones para solicitar al Gobierno de Augusto B. Leguía el reconocimiento de sus tierras y la construcción de una escuela primaria para la comunidad. De esta manera, podían evitar la apropiación de las tierras por parte de la familia Saldívar, que era la principal terrateniente de Lauramarca. En Lima, Félix Puma consiguió los títulos de propiedad para su comunidad, junto con los otros líderes que fueron con él a pedir reconocimiento de tierras, y 10 años después crearon una escuela primaria particular indígena. En aquel momento, la situación era desfavorable para el hacendado Maximiliano Saldívar debido al levantamiento y juicio por parte de los campesinos de la hacienda de Lauramarca. Ante esto, Saldívar decidió abandonar los juicios en Chinchero y enfocarse en los de la hacienda.²

² Testimonios orales indican también que a la zona donde están ubicadas Tauca, Umasbamba y otras comunidades en Chinchero también se le llamaba Lauramarca. Sin embargo, esto no corresponde con la información encontrada en otras fuentes, como la tesis doctoral de Óscar Nuñez del Prado, *Chinchero: un pueblo andino del sur*, escrita en 1949, que menciona a las comunidades de Chinchero, y ninguna lleva el nombre Lauramarca.



Figura 2. Mapa donde se puede distinguir las comunidades de Umasbamba y Tauccha. Adaptado de Curo, 2014, y Google Maps.

Sin embargo, el problema de tierras persistió cuando, años después, Fidel Álvarez utilizó su cargo como gobernador y juez de paz para apropiarse de las tierras de Umasbamba y otras comunidades en Chinchero. Una de las acciones que hizo para lograr esto fue enviar a policías a robarse los documentos que los comuneros habían tramitado en Lima. Posteriormente, en 1961, durante el gobierno de Manuel Prado y Ugarteche, Félix Puma hizo otro viaje a Lima para notificar la usurpación de tierras de la que estaban siendo víctimas. El gamonal respondió a esto de manera violenta. En ese momento intervinieron Justo Málaga en Cusco y su tío Honorato Torres en Lima, quienes ayudaron a Félix y a su hijo Lino Puma en los juicios con el gobernador y a salir de la cárcel. Lino Puma huyó a Lima junto con Máximo Cano para solucionar los problemas de tierra durante el gobierno de Belaúnde. Finalmente, Justo Málaga fue elegido como nuevo gobernador de Chinchero, y los juicios de tierras culminaron definitivamente con la reforma agraria.

Las tierras de la comunidad de Umasbamba pertenecían originalmente a las comunidades indígenas. Según archivos recopilados por Viñuales y Gutiérrez (2014), en el siglo XVIII no habitaban mestizos, criollos ni españoles en la zona. Una de las disputas de tierras más antiguas en Umasbamba puede haberse dado cuando el marqués de Oropesa declaró que aquellas tierras le pertenecían. “En 1680 el protector de naturales declaraba que era población formada y capaz y que allí habían vivido los indios desde tiempos inmemoriales” (Viñuales y

Gutiérrez, 2014, p. 206). Además, hubo una disputa entre el corregidor de Calca, Cristóbal Inga, y el sacerdote José Gómez de León. Posteriormente, la información reunida reveló que para 1929 se reconoció a Umasbamba como distrito luego del primer viaje de Félix Puma. Años después, se obtuvo información de que una nueva persona vivía “como un rey y él no más, año tras año, hacía de autoridad como juez, alcalde, gobernador” (Huarhua, como se citó en Contreras, 1981, p. 20). Esta persona era Fidel Álvarez, quien tenía varios cargos políticos. La concentración del poder sobre una sola persona generó que Álvarez se sintiera dueño de las tierras que a ellos —los comuneros— les pertenecían y cometiera una serie de atropellos a sus derechos.

Conocer la historia de Félix Puma nos invita a ser más precisos al referirnos a personas campesinas y a conocer su historia desde sus propias voces. Pese a los acontecimientos y detalles que no podremos conocer, es importante que el eje central de la historia se mantenga: el viaje de Félix buscando el reconocimiento oficial de sus tierras por parte del Gobierno para evitar conflictos con otras personas y para saber defenderse cuando otros quieren apropiarse de lo que no les pertenece utilizando el fraude. Hoy, nos encontramos en un momento en el que las narrativas hegemónicas en el país están siendo problematizadas. Por ello, este trabajo indaga también en la forma de aproximarse a un evento histórico desde las artes.

La tesis está estructurada de la siguiente manera. En el capítulo siguiente explicaré el contexto sociopolítico de los campesinos en el régimen del gamonalismo; luego haré un recuento histórico y reflexionaré sobre sus representaciones en la pintura, la fotografía y también la imagen en movimiento. En el tercer capítulo explicaré mi proceso de trabajo. Este consiste en viajes a la comunidad, hallazgos del material de archivo, exploraciones visuales, decisiones para elaborar el video, diálogos con mis referentes y, finalmente, la socialización de la pieza. Finalizaré este documento con las reflexiones finales sobre este proceso.

Algunos de los puntos que tomaré en consideración en el desarrollo serán los aportes del indigenismo peruano. Los trabajos del pintor y grabador José Sabogal y del fotógrafo Martín Chambi me permitirán profundizar sobre las

representaciones del campesino peruano en la historia del arte peruano. Ellos elaboran una propuesta con dos medios técnicos distintos y dos orígenes diferentes en un contexto en el que la república recién se preocupaba por los campesinos. Por otra parte, los trabajos de la imagen en movimiento que elegí analizar responden a un contexto en el que ya comenzaban las discusiones sobre el tercer cine a nivel regional. Además, estos trabajos toman decisiones importantes sobre la voz y la identidad desde nuevas perspectivas que dialogan directamente con sus contextos, tanto de la reforma agraria como del neoliberalismo, el subdesarrollo y las olas migratorias de sur a norte en los últimos siglos. En ese sentido, mis decisiones creativas dialogan con estos referentes por su aporte sobre personajes que comparten muchas características con el que he elegido representar en este trabajo. Por ejemplo, la decisión de que el audio del video esté en quechua responde a mi interés de escuchar el testimonio Félix Puma a través de sus descendientes, y es también una decisión que dialoga con los trabajos que menciono. Respecto a mis referentes sobre aspectos técnicos, he incorporado reflexiones que van de acuerdo con la forma con la que Kara Walker trabaja asuntos históricos. Los dibujos son el intento por acercarnos a una historia lejana y responden a la falta de más material de archivo (de lo que aparece en el video) para contar una historia. . Fue también importante para la elaboración del video el aporte de Wilder Zumarán en el diseño y edición sonora. Incluyo también la socialización del video, cuando la familia y los alumnos de la escuela que participaron en el video ven el resultado de su aporte.

En un contexto en el que persisten conflictos entre campesinos quechuhablantes y la clase política, una historia como la de Félix Puma, sus viajes y sus luchas junto con su hijo Lino Puma nos invitan a reflexionar respecto a las brechas sociales, el racismo estructural y los problemas sobre el reconocimiento de la propiedad de la tierra, entre otros, que persisten entre el Estado y las comunidades.³ Además, motiva a escuchar a aquellos líderes y campesinos que hoy en día, cuando hay conflictos de diferentes índoles, todavía se ven obligados a acudir a Lima a diferentes instituciones para poder tener una

³ Existen también conflictos entre comuneros debido a la falta de regulación de las propiedades dentro de la comunidad.

mejor vida. Debo acotar también que el objetivo de un artista como historiador, que es lo que hago en este proyecto, no tiene como finalidad “volver a otro tiempo” ni recuperar eventos. Lo que propongo aquí es reorganizar lo sucedido para pensar en lo que pasa aquí y ahora.

Es especialmente importante hacer un énfasis en los logros de la lucha de Puma junto con otros líderes, ya que algunas discusiones en espacios públicos sobre la reforma agraria se enfocan principalmente en el protagonismo de Juan Velasco Alvarado, como si hubiese sido una decisión a título personal, omitiendo y silenciando las luchas y logros de líderes de comunidades campesinas que lo precedieron. Del mismo modo, se omite también que la reforma agraria significó para muchos campesinos a nivel material, simbólico y jurídico un alivio y una victoria definitiva de una lucha muy larga y muy compleja.



2. Estado de la cuestión y marco teórico

2.1 Los campesinos cusqueños en el régimen del gamonalismo (1920-1970)

Los inicios del siglo XX se vieron marcados por la Primera Guerra Mundial, la cual tuvo efectos a nivel global. La caída del precio de la lana en el mercado internacional fue una de las consecuencias más problemáticas para el Perú debido a que la producción y exportación de este producto era la principal actividad económica en el sur del país. Esto afectó la economía de los terratenientes exportadores, quienes buscaron recuperarse expandiendo sus tierras, abarcando terrenos que pertenecían originalmente a las comunidades campesinas, “exprimiendo a los productores campesinos de diversas formas, lo que implicó el incremento en las disputas por la tierra y otros motivos” (Klarén, 2008, p. 304). Este panorama mundial a inicios del siglo XX y la falta de leyes que apoyaran al campesino generaron que se diera una fuerte explotación por parte del régimen del gamonalismo en la sierra sur.

El régimen del gamonalismo en el Perú tal y como sucedió es consecuencia de diversos acontecimientos históricos, así como también lo son el posicionamiento económico del campesino y la cultura andina en el sur del Perú en ese tiempo. Flores Galindo (2021) define el gamonalismo como un régimen que surge con el fin del Estado colonial: “El poder que antes estaba repartido entre el corregidor, el curaca y el cura fue heredado por los gamonales” (p. 253). El corregidor era el representante de la Corona española; el cura, el representante de la Iglesia, y el curaca, de la república de los indios, como le llamaban en ese tiempo. Contreras (1981) define el gamonalismo como un fenómeno económico, político y social en el cual participaban muchas personas: el prestamista, clérigos, militares, entre otros, si es que actuaban a favor del gamonal.

Durante la colonia española, las tierras de los campesinos estaban protegidas bajo la categoría de comunidades de indígenas. Esto era beneficioso para ellos porque impedía que terratenientes u otras personas se apropiaran de estas tierras. Sin embargo, con la independencia del Perú este título desapareció. Esto sucedió porque la república tenía la intención de incorporar a los campesinos como ciudadanos individuales, pero en la práctica podía resultar perjudicial para

las comunidades. A esto se le añadió que, luego de la derrota de Túpac Amaru, la cultura andina perdió prestigio y privilegio, lo que generó que desapareciera de los espacios públicos y que quedara relegada a espacios más clandestinos. Ser campesino quechua hablante era considerado una categoría inferior.

La rebelión de Túpac Amaru fue un punto de inflexión en este contexto. La movilidad social no era algo común ni sencillo, pero sí había ciertas alianzas. Existía también una nobleza indígena al igual que había un poder, como se mencionó anteriormente, el del curaca, “la autoridad correspondiente a la república de indios y que se desempeñaba como bisagra entre las comunidades y la administración colonial” (Flores Galindo, 2021, p. 237). Cabe señalar que en aquellos tiempos ser indio y campesino no eran términos utilizados como sinónimos. Explica Orlove (1993) que en la colonia las categorías raciales, como indios, españoles, mestizos, etc., se basaban en las categorías a las que pertenecían los padres. Tenemos así a personas indígenas que cumplían roles distintos al de los campesinos, por ejemplo, a Túpac Amaru, era indígena y cacique, o a Diego Quispe Ttito, quien también pertenecía a la nobleza indígena y trabajaba como pintor.

Llegada la independencia, las bases de la república no consideraron aspectos importantes del orden rural. Orlove (1993) explica que en la república fue muy difícil definir al “indio”. El Gobierno peruano había decidido abolir las divisiones raciales y coloniales y optar por una definición universal de ciudadano. No obstante, hubo nuevas formas de dominación basadas en versiones reformuladas sobre los antiguos discursos raciales coloniales. Por ejemplo, el autor explica que hubo dificultades para construir una imagen coherente para el territorio. La tarea era formar nuevas imágenes nacionales y resolver los inmediatos problemas de relaciones entre indios y no indios. Para esto, el régimen republicano se apoyó en la geografía y las teorías del determinismo ambiental. De esta manera, los geógrafos peruanos de la época sugirieron que los indios se convirtieron en las personas que habitan “las tierras altas”. Esto también haría que ellos absorban ciertas características de la tierra donde vivían. Entonces, dado que en la sierra no había árboles, los paisajes eran tristes; por lo tanto, los indios eran tristes. Las vistas eran abiertas; por lo tanto, los indios

vivían en aislamiento del resto del territorio. Escritores de inicios del siglo XX, que incluso estaban a favor de la integración de los indios a la sociedad y de la existencia de mejores condiciones de vida para ellos, comparaban a los indios con piedras, por ser duras, tenaces, silenciosas e inmóviles. Orlove (1993) señala que la principal contribución de la representación geográfica de los indios en el discurso nacional de la élite fue, sin embargo, la asociación entre las alturas y los indios. Precisamente como los Andes, los indios se convirtieron en un obstáculo que impedía la integración y retardaba el progreso nacional, una obsesión virtual de Perú después de ser derrotados por Chile en la guerra del Pacífico (p. 327).

De esta manera, cargado de una connotación negativa, muchas veces “lo indio” o “ser indio” estaba relacionado con el atraso y en contra de la modernidad. Esto, por otra parte, fomentó que las élites tomaran en cuenta que la mayoría de los peruanos eran masas de indios que vivían en los Andes. Ante esto, surgió también un interés de parte de las élites por la integración nacional y la creación de carreteras. Otro asunto que sucedió en la república es que el término *indio* comenzó a ser utilizado como sinónimo de *campesino*. Sin embargo, Orlove (1993) menciona que los peruanos siempre han estado en desacuerdo respecto a las características con las que los indios deben ser definidos.

Es importante mencionar que no es posible referirnos al indio y omitir el *ayllu*. Nuevamente, respecto al *ayllu*, hay distintas acepciones. Mossbrucker (1990) se detiene a analizar las diferencias en las interpretaciones de distintos autores sobre el desarrollo histórico, el contenido y la función de la comunidad andina. Usualmente, se ha mencionado al *ayllu*, *pueblo* y *comunidad* como sinónimos, aunque no lo sean. Mossbrucker define *pueblo* como una aglomeración de unidades domésticas cuyos miembros se dedican a la agricultura principalmente, y *comunidad* como una institución dentro de un pueblo con funciones específicas. Mishkin (1946) define *comunidad* como una sociedad conformada por varios grupos de familias extensas sobre bases endogámicas, es decir, generalmente emparentadas. “Una comunidad que funcione normalmente se encuentra impregnada de un fuerte sentimiento grupal, que se manifiesta hacia afuera especialmente cuando ciertos foráneos alegan derechos sobre tierras del

grupo” (como se citó en Mossbrucker, 1990, p. 71). El autor cree que eso es lo que ha permitido que las comunidades se mantengan a lo largo del tiempo: la preocupación común de que los foráneos invadan sus tierras. A diferencia de los indigenistas, Mishkin no romantiza “la esencia comunal” de los miembros de una comunidad, pues solo actúan así cuando hay intereses comunes.⁴

Por otro lado, una monografía de Fuenzalida y otros autores de 1966 explica que durante la colonia una comunidad estaba formada por una cantidad de *ayllus*, quienes eran los poseedores reales de las tierras, aunque legalmente pertenezcan a la comunidad como un todo (como se citó en Mossbrucker, 1990). Una comunidad se mantenía por el intercambio recíproco entre *ayllus*. La república transformó la estructura de los pueblos cuando instauró los municipios. Así, el peso de los jefes de los *ayllus*, a los que ellos llaman familias extensas, pasó a los jefes de las familias nucleares. Arguedas (1968) explica que la comunidad colonial tiene también orígenes hispanos (como se citó en Mossbrucker, 1990). Fuenzalida, citado por Mossbrucker (1990), distingue *ayllu* como una institución genuina, un grupo endógamo y propietario de tierras. La comunidad colonial es un artificio que surge de las reducciones españolas del siglo XV por fines administrativos. Para Matos Mar (1969), la comunidad andina es distinta de las de otras regiones al tener un patrón singular (como se citó en Mossbrucker, 1990). De acuerdo con Mossbrucker (1990), quien ha analizado numerosos referentes, la definición de *comunidad* y *ayllu* ha evolucionado desde la colonia, siendo la comunidad de hoy, 2023, muy distinta a la de la década de 1920. Aquí hemos buscado definir los rasgos más esenciales de los términos *comunidad*, *ayllu* y *pueblo*.

Aunque en algunos sectores rurales todavía se usa el término *ayllu* en el quechua coloquial de la localidad, es importante aclarar que *comunidad* no es la traducción en castellano del *ayllu*. En un artículo de 1934, “Las comunidades

⁴ Wolf (como se citó en Mossbrucker, 1990), por su parte, explica que la precaridad económica genera que todas las influencias del mundo externo tiendan a ser rechazadas colectivamente. Dado que estaban en una situación de pobreza, no podían tomar riesgos de que algo altere su situación, ya que podía serles perjudicial.

indígenas del Perú”, Pareja explica que “en la actualidad” la base de las comunidades es el *ayllu* incaico o la reducción española, y que muchas comunidades se están convirtiendo en cooperativas:

Desgraciadamente, hasta ahora la ignorancia y falta de preparación de los propios comuneros y la incompreensión de algunas autoridades subalternas y de los hacendados vecinos han sido los mayores obstáculos de esta empresa destinada a renovar la perspectiva de la vida económica, social de nuestro país. (p. 299)

Pareja, al igual que muchos intelectuales de la época consideraba que la incompreensión de las autoridades y élites era un factor desfavorable para los campesinos. Además, impedía el progreso del país. Flores Galindo (2021) explica que en el Perú de aquel tiempo el Estado no podía controlar el país, y esto degeneró en el gamonalismo:

Fue necesario para denominar una situación inédita derivada de la fragmentación política y ruralización de país. El poder de los gamonales sería una síntesis entre el uso de mecanismos consensuales, con la violencia ejercida cara a cara. El gamonal no fue un propietario absentista. Conocía muy bien a sus campesinos con los que podía comunicarse en quechua pero con la misma frecuencia utilizaba el látigo y el cepo. El personaje era una mezcla de racismo con paternalismo. (p. 258)

Este paternalismo se daba, por ejemplo, en situaciones en las que el gamonal protegía al campesino de relevos del ejército o cuando les daba productos como medicamentos o aguardiente a los que no tenían otra forma de acceso. La combinación entre racismo y paternalismo generaba relaciones ambivalentes. Había gamonales que veían a los campesinos como indefensos a los que había que proteger y otros que no tenían inconvenientes en cometer los abusos que se mencionan.

Kapsoli (1984) define la figura del gamonal como alguien que “cometía una serie de arbitrariedades exigiéndoles trabajo gratuito, apropiándose del ganado, pidiéndoles pagos excesivos por concepto de yerbaje y hasta copulaba con las

mujeres de sus peones” (pp, 62) Los maltratos hacia los campesinos consistían desde violaciones a las mujeres hasta castigos físicos y usurpaciones de tierras. Kapsoli define esta situación al explicar las atrocidades del gamonal hacia los campesinos que habitaban las tierras que el gamonal usurpaba.

Algunas de las tierras de los gamonales eran conseguidas por medio de fraude o préstamos de dinero a los campesinos, cantidades que luego ellos no podían pagar. Es importante aclarar que no todos los gamonales eran blancos. También había algunos mestizos que utilizaban las mismas tácticas para apropiarse de tierras. El gamonal era como un rey feudal, ya que, a inicios del siglo XX, el Estado era muy débil y no podía controlar lo que sucedía fuera de Lima. En ese sentido, el Estado se apoyaba en los gamonales para gobernar el territorio.

Este panorama empezó a cambiar con el gobierno de Augusto B. Leguía, un fiel defensor del capitalismo que sabía que para que haya un desarrollo capitalista en el Perú era necesario que la clase media crezca. Es así como colocó entre los planes de su gobierno un plan de integración de los “indios” a la nación. El Gobierno de Leguía consideraba que el régimen latifundista en que se basaba el gamonalismo no permitiría el auge del capitalismo en el Perú. Por eso, creó la Oficina de Asuntos Indígenas en 1920, mediante la cual se reconocieron las primeras comunidades indígenas en la República. Por primera vez, el Estado actuó de mediador en los conflictos entre comunidades y gamonales limitando el poder de estos últimos. Muchos campesinos fueron a esta oficina, se organizaron, exigieron reparaciones al Estado y buscaron alianzas con las clases medias urbanas para que vayan en su defensa, estableciendo relaciones con mestizos, entre los cuales había abogados y periodistas.

Al inicio, el régimen de Leguía “reaccionó positivamente al creciente descontento indio en los Andes del sur y su resonancia entre los intelectuales urbanos del movimiento indigenista” (Klarén, 2008, p. 303) Las decisiones del Gobierno parecían ser beneficiosas para los campesinos: se creó el Día del Indio, se crearon escuelas técnicas en zonas rurales, se formó el Patronato de la Raza Indígena, así como la sección de Asuntos Indígenas del Ministerio de Fomento. De acuerdo con Klarén (2008), “esta medida no sólo le permitió proteger al campesinado y ejercer un control sobre él, sino que además le procuró un

mecanismo clave con el cual integrarlo a la economía capitalista en desarrollo” (p. 307).

No obstante, también hubo una decisión perjudicial para los campesinos del Perú: la Ley de Conscripción Vial. Esta ley forzaba a los campesinos a trabajar ciertos días en los ferrocarriles. Muchas veces tenían que desplazarse más de 50 kilómetros a pie o en burro, y no tenían paga por esta obligación. Klarén considera que esto fue como una reposición al tributo indígena, abolido en 1854.

Asimismo, el Gobierno de Leguía creó una comisión que investigó el descontento del campesinado en el sur para que proponga soluciones. Estas acciones del Gobierno generaron que los campesinos se animen a organizarse políticamente. Sin embargo, esto se vio interrumpido cuando las rebeliones se tornaron violentas. En Huancané, provincia del departamento de Puno, fallecieron aproximadamente 2000 comuneros debido a una fuerte represión de parte de las autoridades y el ejército. Esto alarmó al Gobierno; se frenaron los avances, progresivamente volvió el gamonalismo y se quedó hasta la década de 1960.

En líneas generales, a lo largo del siglo XX el descontento rural fue creciendo. Un síntoma de esto fueron los levantamientos, los sindicatos formados por los colonos y reclamos a las autoridades. Considero que es importante diferenciar a los revolucionarios de los bandoleros, ya que es posible que los actos de estos últimos se hayan sido confundido con los de los revolucionarios. Los bandoleros, que no eran gamonales ni campesinos, ocasionaban disturbios, robos, etc., para su beneficio personal. Sus actos no estaban vinculados a ningún fin social. Los revolucionarios fueron personajes como Domingo Huarca o Miguel Quispe. Domingo Huarca, pertenecía a una familia con buenos recursos y sabía que existían conflictos por la lana y de los abusos hacia su comunidad. Quispe fue un líder importante en Paucartambo al que le decían el Inca. Ambos fueron conocidos por haber viajado a Lima a recuperar sus tierras. Muchos revolucionarios fueron apresados, otros torturados o asesinados. A la par, los sindicatos tomaron mayor fuerza durante la década de 1950. Tanto las sublevaciones como el sindicalismo cusqueño fueron importantes predecesores de la reforma agraria.

Los primeros 60 años del siglo XX fueron época de varios pensadores, artistas e intelectuales indigenistas que evaluaron la situación del campesino y propusieron proyectos de unificación nacional. La reforma agraria era un tema recurrente desde que apareció la publicación *los Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui. Varios gobiernos intentaron hacer planes de reforma agraria. El Gobierno de Prado creó el Instituto de Reforma Agraria y Colonización. Posteriormente, Fernando Belaúnde Terry tomó el plan de reforma agraria como parte de su gobierno. En su reforma, solo se lograron expropiar un millón de hectáreas de las 27 cultivables que había en ese momento, siendo los más beneficiados los campesinos que se aferraron a las tierras. Al empezar el gobierno de Belaúnde, hubo varias recuperaciones de tierras por parte de algunos campesinos, quienes tomaron la palabra de Belaúnde de ejecutar una reforma agraria. Sin embargo, esto no fue tan sencillo para el presidente: “los esfuerzos oficiales por efectuar una reforma agraria se veían mayormente frustrados gracias a la oposición de círculos oligárquicos en alianza con el APRA (la Coalición)” (Klarén, 2008, p. 399). El Congreso se encargó de impedir el desarrollo de los planes de reforma agraria que eran parte del programa de gobierno.

Es necesario mencionar que para los años 60 todo el sur del Perú estaba lleno de rebeliones y recuperaciones de tierras de parte muchos grupos campesinos organizados. Comenzaban a aparecer en los medios. La investigación de Hugo Neira (2008) menciona que algunos hacendados habían abandonado sus tierras; otros habían empezado a pagar a los campesinos y subirles el salario, pero aun así les era muy difícil conseguir campesinos dispuestos a trabajar en sus haciendas. Incluso la Iglesia hizo su propia reforma al ceder sus terrenos a los campesinos. Esto dejó a los gamonales sin el sustento ideológico en el que se apoyaban. La llegada de la reforma agraria era inevitable.

2.2 Aproximaciones al retrato del campesino peruano durante el siglo XX

Al inicio del acápite anterior, se comentó que los primeros años del siglo XX vieron cambios en el contexto sociopolítico del Perú. La crisis ocasionada por la caída del precio de la lana y la llegada del capitalismo al Perú se vio reflejada con el ascenso de Leguía. La burguesía leguista fue desplazando a la antigua

oligarquía de Prado, lo cual tuvo repercusión en las artes. Es probable que pintores consagrados como Teófilo Castillo o Daniel Hernández hayan intuido que sus pinturas no iban a poder contener las nuevas ideas que circulaban en el mundo y en la región. Las vanguardias europeas y el indigenismo mexicano eran las corrientes artísticas predominantes del momento. Asimismo, la fotografía empezaba a posicionarse como una forma de representación común, ya que era un medio acorde al poder adquisitivo de una incipiente burguesía y de una clase media emergente. El rasgo principal en las piezas artísticas desde los años 20 era la inclusión de la figura del campesino, la cual acaparaba las obras más destacadas de la época.

Los inicios del siglo XX también se caracterizaron porque la comunidad intelectual peruana mostró por primera vez una preocupación por retratar a los campesinos y referirse a ellos. Esto probablemente se deba a la búsqueda de “lo peruano” en lo andino. Lauer (1997) indica que en el movimiento cultural el término *indígena* se refería a lo autóctono, a diferencia del ámbito político, donde se le usaba como sinónimo de *campesino*. Al usar el término *indígena*, la comunidad intelectual y artística se refería a la cultura que era o debía ser originaria de cierto territorio geográfico.

Considera el crítico de arte Mirko Lauer (1976) que las artes, como fenómeno cultural, pertenecen a la tradición y realidad cultural de un país, en este caso, Perú. Por ello, el arte interactúa con la estructura de clases de su sociedad. Entonces, al cambiar los rostros de la clase dominante, cambian también los rostros de los retratados. Podría decirse que esto también se debe a la necesidad de fomentar la expansión de la clase media para el plan de Leguía: es del sector del campesinado de donde debía surgir la clase media. Una manera de volverlo visible era a través de la pintura. En *El artista y la época* (1973), Mariátegui piensa que un artista debe responder a su tiempo; es decir, un artista es intérprete de las inquietudes y expectativas de su tiempo. En ese sentido, “el artista de hoy” (refiriéndose a artistas como Sabogal) veía la proximidad de una crisis del capitalismo, o al menos de la burguesía. Lauer (1976) considera que, entre otras causas, la fascinación por el campesino se debía a las primeras

migraciones del campo a la ciudad. La burguesía intentaba encontrarle un lugar al campesino dentro de la visión nacional que tenía en ese momento.

Dado que en este capítulo analizaré dos medios distintos, la fotografía y la pintura, haré una breve descripción de ambos para entenderlos como medios autónomos, aunque ambos pertenezcan al mismo paradigma ideológico cultural, como indica González (2005). Aunque los aportes teóricos del Perú todavía no habían generado una discusión acerca de la naturaleza del lenguaje de la fotografía en relación con la pintura, la comunidad artística cusqueña, influenciada por el romanticismo europeo, había hecho una reflexión sobre ello. Ellos consideraban que la verdad de la naturaleza se revelaba en la pintura. La fotografía, al ser hecha con un artefacto moderno y mecánico, interfería en la relación arte-naturaleza.

Otro aspecto que importa mencionar es que la pintura requiere de un tiempo. Berger (2011) señala que la pintura no es algo estático, porque un dibujo alberga todos los momentos en los que el dibujante se puso frente a un lienzo, o cualquier soporte, a dibujar. Por otro lado, en la fotografía está contenido un tiempo, lo detienen, lo capturan. Teniendo esta información en cuenta, comenzaré por analizar los trabajos de los retratistas pictóricos y fotográficos más resaltantes de inicios del siglo XX, en la medida en que se acercaron a la imagen del campesinado.

2.2.1 La mirada de Sabogal

Los primeros indigenistas eran jóvenes de clase media, de distintas provincias del Perú, que ocuparon un lugar central en la plástica y en otras artes hasta mediados del siglo XX. El año 1919 es especial para las artes del Perú porque Sabogal expuso en Cusco y también se creó la Escuela Nacional de Bellas Artes con Daniel Hernández como director y tres artistas indigenistas en la docencia. Sin embargo, el indigenismo surgió en distintas regiones del Perú y en diversos momentos a partir de 1920.

El indigenismo llegó a Sabogal luego de un viaje a México con María Wiese, su esposa, precisamente para conocer las artes de la revolución mexicana. El pintor

tomó varias reflexiones de los mexicanos y estableció vínculos amicales con varios de ellos. Él tenía la convicción de que la escuela mexicana era “el más serio movimiento relativo al arte” (Sabogal, como se citó en Majluf y Wuffarden, 2013, p. 42) y que el arte peruano solo alcanzaría desarrollarse si seguía el ejemplo del mexicano. El artista emprendió un viaje a Cusco en 1924 con el también pintor Camilo Blas, en el cual recuperó lazos con la comunidad intelectual cusqueña y creó algunas de sus obras más celebres.

Desde ese momento, los trabajos de Sabogal generaron polémica y tuvieron tantos seguidores como detractores. Para muchos autores de la época, Sabogal marcó el inicio del indigenismo. Entre los que celebraron a Sabogal, se encontraba Mariátegui, quien lo llamó “el primer pintor peruano”, ya que consideraba que antes de él no existía una pintura peruana, sino solo imitaciones europeas. Mariátegui explica que Sabogal trabajaba para realizarse libre y plenamente. La autonomía de su obra es un factor importante porque no se sometía a las demandas del mercado, las cuales estaban copadas por los gustos de la burguesía. La verdadera intención de Sabogal era que su trabajo sea reconocido, y eso solo lo iba a conseguir con su trabajo realizado. Además, él recalca que lo disruptivo en Sabogal son sus temas, pues la destreza técnica correspondía a cánones europeos. Lo disruptivo en su obra fue la decisión de retratar al campesino en vez de personajes criollos. Sabogal consigue sus objetivos al sentir sus temas e identificarse con la naturaleza y la cultura andina (Mariátegui, 1973).



Figura 3. *Varayoc de Chinchero*. José Sabogal (1925). Fuente: Majluf y Wuffarden, 2013.

Por otro lado, los detractores comenzaron a manifestarse recién hacia 1935. Los opositores a este tipo de pintura utilizaron el apodo de “artistas de lo feo” para referirse a los indigenistas. Ellos temían que se ensalce al “indio” en estas obras. Mercedes Gallagher de Parks (1939), como se citó en Lauer (1976), era una crítica de arte importante en ese momento que decía que “Sabogal se siente obligado a amar y admirar al indio (...) pero a menudo se siente obligado a hacer indigenismo, a tratar temas deprovidos de verdadero interés pictórico” (pp, 112) Ella lo acusó de deformar la figura del campesino para ensalzarlo y de ser izquierdista. Por otro lado, Enrique Barreda (1939) cuestionó, por un lado, que el indigenismo se inspirara en el arte precolombino y, por el otro, la importancia y valor estético del arte inca a la par que elogió el arte español. Asimismo, habló de una “psicosis indigenista” (como se citó en Majluf y Wuffarden, 2013). Así, tenemos a una clase intelectual a la que le costaba aceptar la imagen del indio en la plástica. Considera Mirko Lauer (1976) que esto se debe a que el campesino no tenía un rol claro en ese momento. De estar Lauer en lo cierto, Sabogal habría percibido este conflicto como artista de su tiempo, porque, para él, el indigenismo significaba una cruzada de reencuentro con el hombre peruano. No solo con el campesino, sino con el mestizaje individual. Existió

también una crítica de artistas de otras corrientes, como César Moro, que rechazaban el trabajo de Sabogal en tanto no se sentían representados por el indigenismo. Por otra parte, acusaron a Sabogal de imponer el indigenismo en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde era el director.

A pesar de que Sabogal aceptó que se le dijera *indigenista*, originalmente rechazó rotundamente el término. El artista señalaba que percibía malicia, extraña antipatía y un mote virreinal de parte de quienes le decían así (Lauer, 1976). Posteriormente, esto es explicado más a detalle por el periodista Jorge Falcón (1971), como se citó en Lauer (1976), quien afirma que *indigenista* era un apodo racista, reflejo de la incomodidad hacia la representación del campesino peruano.

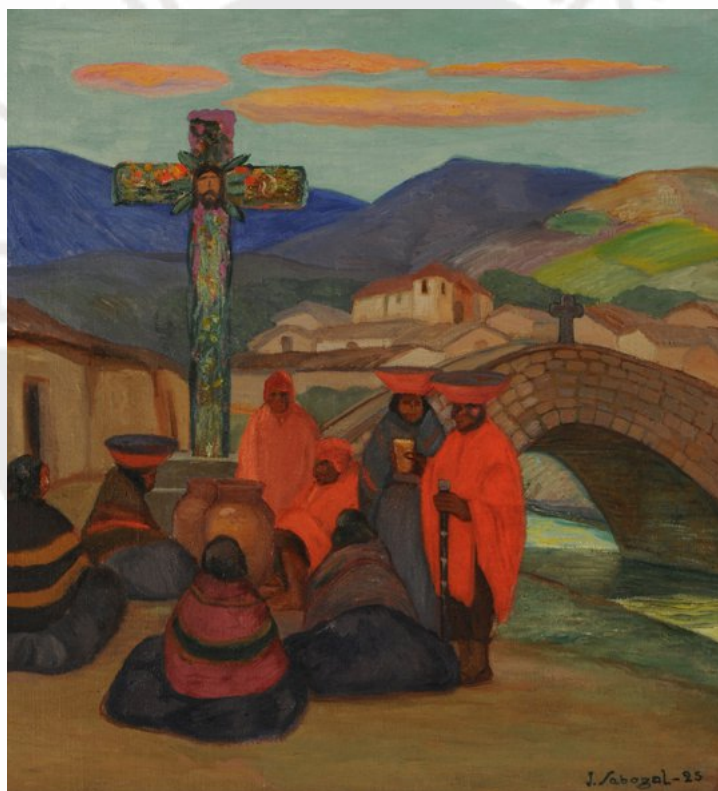


Figura 4. Cruz Velacuy. José Sabogal (1925). Fuente: Majluf y Wuffarden, 2013.

A pesar de ello, Sabogal asumió una posición de pintor oficial que le fue otorgada por la comunidad intelectual y también porque ocupó cargos en el Estado. Se desempeñó como profesor y luego director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y también formó parte del Instituto Nacional de Artes. No fue él ni el primer ni el único pintor de campesinos. Sabogal es, sin embargo, un referente único

por el aspecto formal. Él colocó a sus personajes aislados, con aspecto hiératico, en un agresivo primer plano, lo que constituyó composiciones audaces para su contexto (Majluf y Wuffarden, 2013).

Los primeros retratos a campesinos aparecen en notas de viajeros del siglo XIX. Debido a que el objetivo de los exploradores era descriptivo, la anatomía de los campesinos era hecha casi con exactitud de laboratorio. Esto corresponde a que, en este siglo, las imágenes se evaluaban en la medida que estaban directamente relacionadas con la realidad. El objetivo era que la imagen sea lo más real posible. Las primeras imágenes de campesinos peruanos llegaron a ojos europeos casi exclusivamente a través de grabados, y en el siglo XX también a través de fotografías y litografías.⁵ Es importante mencionar que estas imágenes fueron hechas con tecnologías que buscaban una reproducción a gran escala de estos objetos visuales. Corresponde también mencionar que la mirada europea contemplaba las fotografías como una realidad que existía más allá de la imagen, y estas imágenes formaron el pensamiento racial de la Europa moderna, como lo indica Poole (2000).

En el Perú, el mundo andino aparece representado en el arte occidental a través de la pintura de Francisco Laso. Una de sus pinturas más célebres es *Habitante de las cordilleras del Perú* (1855), en la cual el artista pintó a un indio cargando una cerámica precolombina. Stastny (1969), como se citó en Majluf (2022), considera que es una alegoría a la opresión del indio. Además, la pintura sugiere una relación directa entre el objeto antiguo y el indígena contemporáneo. Cuando Laso pinta campesinos, estos forman parte de un paisaje, y el autor no se detiene a observar rasgos individuales o ser minucioso con los rituales. Laso observa a los campesinos desde una mirada turística, desde afuera, que también conlleva una carga histórica, la de ver a los campesinos como si fueran parte de la tierra. Será un proceso de varios años, en el que los pintores irán cobrando consciencia de su situación y rol como artistas.

⁵ La litografía es una técnica de grabado planográfico.



Figura 5. Haravicu. Francisco Laso. Fuente: Majluf, 2022.

De esta manera, podría decirse que los primeros retratos al campesino pertenecen todavía a una perspectiva colonialista: las costumbres y vidas campesinas formaban parte del paisaje y, por ende, de la tierra. Sin embargo, aunque podría decirse que arrastra una carga colonialista porque responde a ideas raciales coloniales, “el indio que aparece en la pintura de Laso no es un sujeto estable cuyos orígenes se remontan a la conquista, sino una nueva construcción que surge de los discursos culturales de la modernidad” (Majluf, 2022, p. 28). Debemos mencionar que en Europa, donde estudió Laso, había un interés por las narraciones que tenían lugar en los paisajes rurales. Esto se debía a la nostalgia por las culturas tradicionales, lo cual se ve en el auge de los temas campesinos en la década de 1850. En el Perú, la imagen moderna del indio es una construcción cultural del concepto de raza que se vio influenciada por lo que sucedía en Europa. Los campesinos representados respondían a la oposición oralidad/alfabetización, local/universal, provincialismo/cosmopolitismo (Majluf, 2022).

Sabogal, por otro lado, retrata rostros de indígenas-nativos con vivos colores, destacando sus facciones y sus particularidades físicas. Esto se puede ver en trabajos como *El recluta* (1926), *La Santusa* (1928) o *Varayoc de Chinchero* (1925). Sabogal pensaba que los peruanos se veían así y que era imposible negar el pasado inca en la pintura. Es igual de importante el valor simbólico de los retratos de Sabogal. En la tradición europea, los retratos eran hechos a personajes públicos o poderosos pertenecientes a una élite aristócrata o

burguesa. Por su parte, Sabogal, con formación europea, retrata a los campesinos como en Europa se retrataba a las élites. La diferencia es que él no coloca los nombres propios en los títulos de las obras. Esto es porque Sabogal retrata a sus personajes como un “tipo” que existía en la sociedad de la época. Otro aspecto que debe aclararse es que él no es un campesino, y la pintura “que hacen los campesinos” (Lauer, 1976) es otra. Los más optimistas vieron en el trabajo de Sabogal una ventana para que luego puedan verse trabajos artísticos hechos por los campesinos retratados. Un aspecto que es considerado desfavorable en Sabogal es que cae en la mistificación y caricaturización de los personajes retratados. Sin embargo, él no tuvo ningún interés en hacer piezas de arte tipo etnografías, como tampoco ubicó su pintura dentro del realismo social.

Las influencias del indigenismo de Sabogal fueron tanto europeas, de artistas como Gauguin y sus representaciones de los tahitianos, como de los indigenistas mexicanos. Sin embargo, difiere en cuanto que los trabajos de Gauguin son más parecidos a los de Francisco Laso. Los indigenistas mexicanos fueron una influencia más importante para el artista. Sin embargo, la pintura mexicana es revolucionaria, ya que responde a la revolución mexicana, mientras que en Perú el contexto político era la expansión del capitalismo y la crisis económica en los latifundios de la sierra sur. Si bien es cierto, ya había rebeliones en el sur, estas no pudieron generar cambios estructurales a nivel nacional como sí sucedió con la revolución mexicana. En México, la Ley Agraria de 1915 otorgaba tierras a los pueblos que las perdieron por las leyes liberales del siglo XIX, lo que creó una burocracia agraria. Las haciendas se vieron afectadas por las solicitudes de tierras de los pueblos colindantes y se abrieron varios procesos legales complejos que se resolvieron a lo largo del siglo XX. En dicho país hubo una reorganización territorial de pueblos y una redefinición de sobre los recursos naturales con hacendados y otros pueblos (Escobar, 2020). Lauer (1976) menciona que es quizás por ello que las obras de Sabogal y los indigenistas posteriores no muestran escenas de conflicto tan específicas o vinculadas a la lucha, como la de las obras de los artistas mexicanos Rivera y Siqueiros. Ante esto, Majluf y Wuffarden (2013) responden que las obras que apuntaban más hacia temas de conflictos sociales fueron las que hizo el artista cuando estaba

más cerca a los círculos intelectuales más radicales, como Luis E. Valcárcel o José Uriel García. Así, son pocas las obras de Sabogal que son claras con el problema social de los campesinos. Una de ellas es *El gamonal* (1925), la cual muestra una escena en la que un señor de saco y sombrero montado en un caballo agrade a personas realizando labores agrícolas. Este señor sería el gamonal y era un hecho común en el campo en ese momento.

Un factor a considerar es que Sabogal probablemente no haya podido ver con detenimiento los problemas sociales, ya que, según María Wiese, su esposa, él tenía una visión muy optimista y consideraba a “todos en el Perú como sus amigos” (Lauer, 1976). Debido al tiempo que estuvo estudiando fuera del Perú, entre Europa y Buenos Aires, es altamente probable que haya sentido nostalgia por el Perú y su niñez en el campo. Quizás Mariátegui identificó esto al definir su obra como “reacción contra un mundo en el cual se sentía extranjero – a descubrirse y reconocerse” (Mariátegui, 1973, pp. 92-93). Con ello se refiere a que encontrarse fuera de su ciudad natal, del país y de América, debió ser motivo para que Sabogal pueda identificarse con lo que él consideraba peruano, autóctono o propio. Considero también posible que sus pinturas hayan sido altamente influenciadas por sus recuerdos de infancia en Cajabamba. Los recuerdos de Sabogal serían de una convivencia con los campesinos desde la mirada de un niño.

Otro artista que puede ser considerado un indigenista importante es Mario Urteaga. A diferencia de Sabogal, él observa con mayor detenimiento la realidad social de los campesinos. Cajamarquino igual que Sabogal, Urteaga muestra a los campesinos en sus jornadas diarias, realizando faenas u otras actividades en conjunto. La colectividad era un rasgo característico en los quehaceres cotidianos de los campesinos peruanos. Además, como indica Lauer (1976), podemos notar en las obras de Urteaga la violencia de la clase opresora como una sombra siempre presente, aunque esta no se vea explícitamente. Él nos revela que el campesino no puede ser pintado con fidelidad si no aparece correctamente insertado en el universo de sus explotadores.

Buntinx y Wuffarden (2003) hacen una comparativa entre tres representaciones de ovilladoras (Laso, Sabogal y Urteaga) y se detiene a observar a estos dos

últimos. Contrasta, así, la mirada de Sabogal con la mirada de Urteaga. Mientras uno escoge colores vivos y muestra a las ovilladoras orgullosas de su trabajo mirando fijamente al espectador, el otro las muestra cabizbajas y encorvadas.

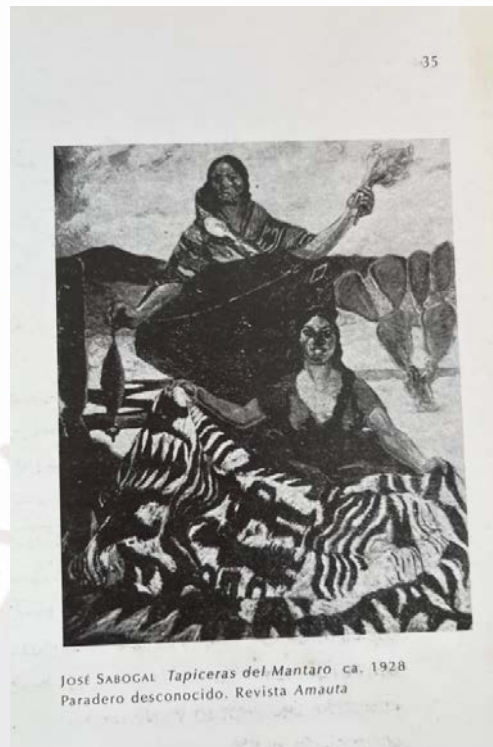


Figura 6. Tapiceras del Mantaro. José Sabogal. Fuente: Buntinx y Wuffarden, 2003.

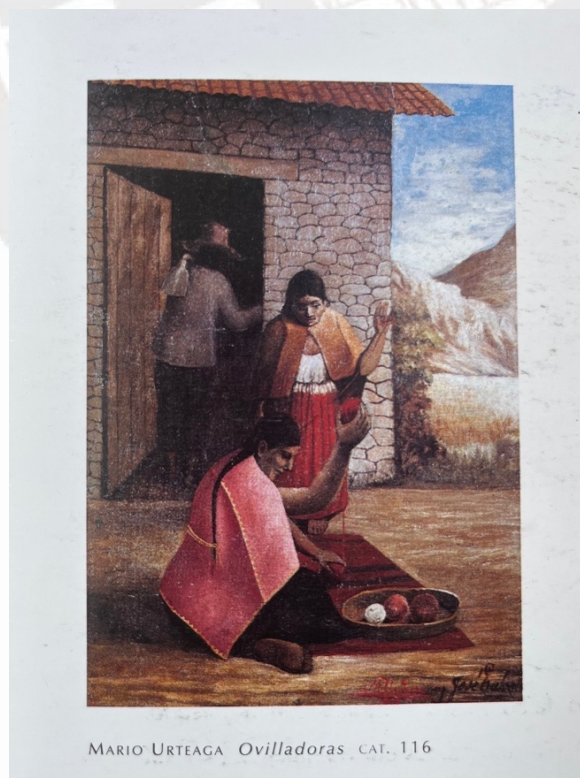


Figura 7. Ovilladoras. Mario Urteaga. Fuente: Buntinx y Wuffarden, 2003.

Así, estas pinturas reflejan la visión personal de cada autor. Ambas son de igual importancia en el desafío por retratar al campesino o campesina peruana desde la pintura.

Los motivos de los pintores denominados indigenistas surgen por el afán de buscar lo peruano y la identidad nacional en lo que ellos consideraban autóctono: la figura de los campesinos. Lauer (1976) señala que la mistificación y caricaturización en Sabogal, así como la falta de rasgos excesivos en los retratos de Urteaga, revelan la imposibilidad de pintar la realidad del mundo campesino al cual ninguno de ellos pertenece. Al acercársele mucho, el pintor acaba por inventarse características. En ese sentido, resulta pertinente revisar la propuesta de Majluf (2022) sobre la escena de la aproximación en la serie las *Pascanas* (1851-1868) de Laso. En estas pinturas podemos observar una síntesis sobre el complejo proceso pictórico a través de la idea de la aproximación criolla al mundo andino. El círculo de indios no se cierra completamente, lo que permite que el espectador ingrese a la escena. No obstante, no puede escuchar lo que hablan. El espectador queda excluido, y eso evoca el hecho de que el encuentro de las élites con la población indígena está fracturado, entre otros motivos, por la barrera del idioma. Explica Majluf (2022) que Laso plantea el deseo de aproximación al mundo andino. Considero que este deseo que Laso plasma en las *Pascanas* es un rasgo que está presente en muchos de los pintores indigenistas que le siguieron. Posiblemente, Urteaga planteó que para verlos con verosimilitud debía guardar cierta distancia frente a ello.

La dura crítica a los indigenismos y a Sabogal proclamó que lo que se hacía era copiar modelos europeos, pero con campesinos como retratados. Según Majluf y Wuffarden (2013), el ataque más directo que recibieron fue de parte de César Moro. El artista surrealista criticó que los trabajos de estos artistas aislaran la imagen del indígena de su contexto real enfocándose en agrandar miradas de turistas occidentales. La respuesta gráfica que él propone en un artículo titulado “A propósito de la pintura en el Perú” es la de una fotografía de Lola Álvarez (Figura 8), que es considerada una pieza de realismo fotográfico.

Comparativa entre la visión de Moro y de Sabogal respecto al campesino o indígena:



Figura 8. Fotografía de una mujer indígena. Lola Álvarez. Fuente: Majluf y Wuffarden, 2013.



Figura 9. La Santusa. José Sabogal. Fuente: Majluf y Wuffarden, 2013.

En este punto me detengo a afirmar que es cierto que el indigenismo como movimiento artístico pudo no haber generado un cambio estructural en el país, pero sí lo generó en las artes. Considero que el aporte de Sabogal no va del lado del realismo, sino que se trata de generar que una sociedad con una estructura social que todavía se valía mucho de lo racial se detenga a observar a un indígena al que él presentaba digno y fuerte en sus composiciones.

2.2.2 La mirada de Chambi

En la historia de la fotografía en el Perú también podemos encontrar autores que se han preocupado por retratar al campesino. Hacia la década de 1930, en pleno auge del indigenismo, surgió la obra fotográfica de Martín Chambi, quien se

convirtió en el más importante artista retratista del sector rural de la época. Chambi fue el artista más reconocido de la fotografía cusqueña, fue el único que exhibió en el MoMA (Museo de Arte Moderno) de Nueva York y en Europa. Poole (2000) indica que la diferencia entre Chambi y otros fotógrafos de la época es que los demás recurrieron a la pintura como medio para expresar “el sentimiento andino” porque consideraban que lo bello no era inherente al paisaje o al indígena; por lo tanto, no podría ser capturado por la máquina fotográfica.

Esto correspondía también a cómo era percibida la fotografía en el panorama mundial. Desde el siglo XIX, la fotografía era considerada un medio más cercano a las ciencias. La promesa de la fotografía era ser un mediador objetivo entre nuestros ojos y el mundo externo. Esta percepción se mantuvo hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando se descubrió que la fotografía había sido también utilizada para la manipulación mediática, especialmente en regímenes autoritarios (Kelsey y Stimson, 2016).

Chambi conoció la fotografía en un contexto en el que todavía no existía una burguesía consolidada en el Perú y las clases medias recién emergían. Esto quiere decir que todavía no se habían visto las formas industriales o arte de masas, y la fotografía no era aún un medio conocido o un objeto considerado artístico, como sí lo era la pintura.

Antes de expandirme sobre Chambi, me detendré en el contexto en el que se desarrollaron los fotógrafos peruanos en aquella época. Existía en Arequipa el taller de fotografía de Max T. Vargas, donde se formaron los más importantes fotógrafos de la época, incluyendo a Chambi, Figueroa Aznar y Carlos y Miguel Vargas, sobre quienes me explayaré más adelante. De acuerdo con Garay (2006), se cree que Max T. Vargas contaba con formación europea debido a que cuando abre su estudio en 1896 ya tenía el perfil del profesional moderno. Además, mantenía lazos con París. Este fotógrafo puede ser considerado como un hombre orquesta porque hacía retratos, encargos sociales, registros para postales, era corresponsal gráfico y hacía servicios de cualquier índole vinculada a la fotografía. Él les enseñó esto a sus discípulos. Garay cree que el destino de los fotógrafos que se formaron con él hubiese sido distinto si no hubiesen sido acogidos por Vargas. Ellos aprendieron la técnica, la composición, estética y

también la conducción comercial de un estudio fotográfico. Así, Max T. Vargas fue un modelo tanto de fotógrafo artista como de empresario.

En el plano fotográfico de Cusco destacaban fotógrafos como Miguel Chani y Angel Gonzales, quienes se especializaron en retratos que destacaron por el manejo del claroscuro. Esto último no era nuevo para los cusqueños, pues en la época de la Escuela Cusqueña lograron familiarizarse con este estilo. No obstante, el fotógrafo más resaltante de los denominados póstumamente la “Escuela Cusqueña de Fotografía” fue Juan Manuel Figueroa Aznar, a quien se le puede considerar como precursor de Chambi porque su inserción en Cusco logró posicionar la fotografía como objeto artístico en la comunidad artística e intelectual.

Los fotógrafos peruanos en ese momento usualmente no contaban con estudios en Europa; por ello, no lograban posicionar sus obras como objetos artísticos. En Lima existían artistas consagrados que hacían fotografía, pero su producción principal era la pintura. Posiblemente, esto generó que muchos fotógrafos optaran por hacer foto-óleos o fotografías iluminadas, con el fin de recurrir a técnicas de la pintura que les permitieran posicionar sus obras como arte. Estas técnicas servían para idealizar rasgos, agregar color, etc., como si fueran efectos especiales a sus fotografías, otorgándole un aura de modernidad y originalidad a las piezas. De esta manera, “negaban la naturaleza de la fotografía como tecnología de retrato mecánicamente reproducible”, como indica Poole (1993). La autora explica que había una dicotomía entre lo que sucedía en Lima y en Cusco. Contrario a la exigencia a los artistas limeños de tener una formación europea, en Cusco había un rechazo general a lo limeño. La comunidad de artistas cusqueños consideraba el apego de los artistas limeños a la escuela europea como una pérdida de autenticidad. En ese contexto aparece el artista nacido en Caraz, Áncash: Figueroa Aznar. Su interés por el retrato lo llevó a explorar las técnicas de la pintura y la fotografía, produciendo así el híbrido llamado fotografías iluminadas o foto-óleos. Es interesante detenerse a analizar su trabajo porque combinaba lo moderno con la pintura tradicional. Sin embargo, al exhibir su obra, no tuvo la aceptación deseada. Ricardo Wiesse (2010) explica en *Juan Manuel Figueroa Aznar y su tiempo* que la crítica de *El Comercio* le

atribuyó defectos por su falta de entrenamiento en París. Esto corresponde al contexto peruano mencionado al inicio de este párrafo. Así es como Figueroa Aznar migró a Cusco y recibió elogios por su obra en el circuito académico de la época.



Figura 10. Fotografía de Juan Manuel Figueroa Aznar. Fuente: Barrios y Hare, 2010.

Lo que sucede con Chambi es distinto. Él buscaba posicionar su obra en torno a las demandas de la época. Presentaba su trabajo como “lo mejor del arte fotográfico” y se manejaba bajo el concepto de fotógrafo artista especialista en retratos “tipo Rembrandt para satisfacer las necesidades del cusqueño burgués” (Garay, 2006). Garay indica que, si bien Chambi logró desarrollarse en distintos ámbitos de la fotografía, siendo como su maestro Max T. Vargas, “un hombre orquesta”, las fotografías que Chambi hizo con fines artísticos fueron una serie de retratos a personajes ilustres de la época. Son 48 retratos originales, un documento sobre sus técnicas y gustos en la foto de estudio, ya que estos retratos fueron hechos por decisión personal. Es importante mencionar que las personas que aparecen en estos retratos tienen nombre propio.

En este sentido, considero que es posible hacer un símil con los retratos de Sabogal de personajes que tuvieron nombre propio. Distinto a los retratos de tipos físicos, los cuales ni en Sabogal ni en Chambi tienen nombre propio. Incluso el retrato más emblemático de Chambi, *El gigante de Paruro*, no lleva el nombre del retratado Juan de la Cruz Sihuana. Esta pieza fue hecha con fines periodísticos. No lleva ninguna alteración más que la decisión del encuadre y exposición. Hoy es considerada un símbolo del indigenismo y de la reivindicación indígena. Sin embargo, lo más importante de obras como esta es que introduce a personas indígenas al estudio. Esto resulta relevante debido a que en aquella época el Perú mantenía una estratificación diferenciada por aspectos raciales. Muchas de las personas que Chambi llevó a su estudio para fotografiar eran campesinos e indígenas que no podían costear su retrato. Por ello, es importante recalcar el valor político de esta acción, aunque probablemente Chambi no se lo haya propuesto necesariamente así. Esto es un síntoma de un cambio en el modo de concebir y pensar el retrato de estudio. Además, estas imágenes son de interés sociológico y periodístico, como lo fueron para algunos indigenistas, en su momento (Garay, 2006).

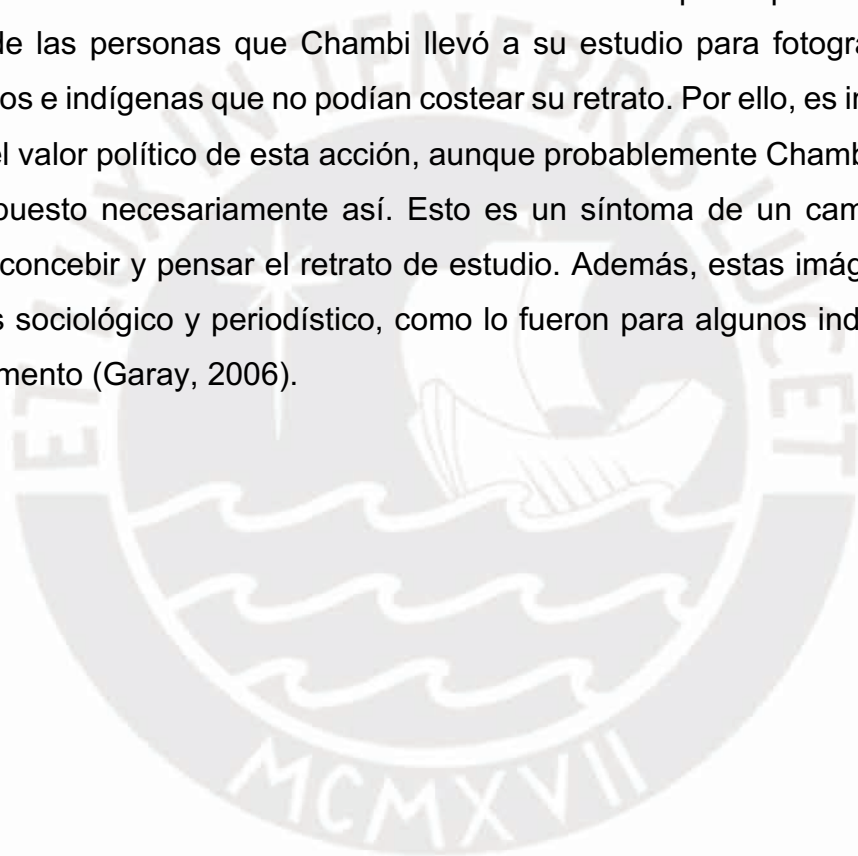




Figura 11. El gigante de Paruro. Martín Chambi. Fuente: Garay, 2006.

Por su parte, Giesecke en Garay (2006) menciona que había un grupo de fotógrafos activos que ofrecían tarjetas postales con vistas turísticas de Cusco y que esta era una alternativa comercial valiosa. Chambi era uno de los fotógrafos que trabajaba en ello. Las fotografías de tipos físicos que realizaba Chambi se hacían para estos fines. Además, Chambi se desarrolló como corresponsal gráfico. Trabajó para revistas como *Variedades* y posteriormente en *La Crónica*. Sus imágenes eran de acontecimientos llamativos del momento.

Lo cierto es que “el indigenismo reclamó como suyo los trabajos de Figueroa y Chambi” (Poole, 2000, p. 235). Esto quiere decir que la corriente indigenista consideró a ambos artistas como parte de la comunidad de intelectuales y artistas indigenistas que se había creado en Cusco. Huayhuaca (1991) explica que ellos acogieron a Chambi, maravillados de que sea “indio” y le motivaron a

revalorar su cultura y origen campesino. Sin embargo, no hay ninguna evidencia de que Chambi se haya considerado a sí mismo indigenista. Chambi se consideraba indígena a diferencia de la mayoría de indigenistas. Aunque tanto Chambi como Figueroa Aznar tenían una postura particular respecto esta corriente, no podemos verlos como pensamientos opuestos entre sí mismos y hacia el indigenismo.

Los pensadores más resaltantes de esta corriente fueron Luis E. Valcárcel y Uriel García. Poole (2000) considera que el trabajo de Martín Chambi era más cercano al pensamiento del primero debido a que él buscaba dar vida a un tipo de indígena idealizado y romántico a través del realismo ilusorio de su trabajo documental. Las fotografías *cartes de visite*⁶ hechas para la venta a turistas son las que más corresponden a esto debido al estudio científico y etnológico del pasado inca. El artista tomaba de referencia los trabajos de antropología francesa que fueron exhibidos en la Universidad del Cusco. Estas fotografías eran una colección de tipos étnicos. No podemos olvidar que Chambi conoció la fotografía de un inglés y que en los años en que se desarrolló la fotografía, esta estaba vinculada con la expansión imperialista y la globalización. Por otro lado, el pensamiento de Figueroa estaba más cercano al de Uriel García, ya que rechazaba el realismo destacando la naturaleza fluida y elaborada de la identidad social. Explica Poole que Figueroa y los neoindigenistas creían que la identidad debía ser construida según los criterios elaborados de una vanguardia política y artística. Por ello, el tratamiento de la fotografía va en esa línea: es un instrumento para imaginar nuevas identidades, no para representar o expresar la esencia de algo.

En ese sentido, el trabajo de Chambi es esencialista,⁷ pues es el rescate de lo “esencial” lo más importante en sus trabajos. Tanto Garay (2006) como

⁶ Las *cartes de visite* fueron retratos hechos en estudios fotográficos que tenían la finalidad de ser intercambiadas entre amigos y turistas. En las cartas de visita aparece información sobre la ciudad, dirección o cualquier otra mención que le otorga un valor a la imagen.

⁷ De acuerdo con lo propuesto por Thomas Turino (1992), el esencialismo sostiene la visión sobre la posición de los pueblos subalternos, entendida como “natural”, inmodificable, incontestable. El autor se expande sobre el concepto de esencialismo cultural para referirse a la cultura e identidad, “se refiere a la creencia de que una persona o miembro tiene cierta identidad y cosmología y mantendrá así cierta práctica debido a su lugar de procedencia, como legados naturales y estables, en vez de construcciones sociales” (p. 442).

Huayhuaca (1991) comparten que Chambi supo retratar la esencia de la sociedad de la época y que este aspecto lo hizo destacar frente a otros artistas fotógrafos de la época. Como mencioné al inicio de este capítulo, Martín Chambi tenía una manera única de tratar la fotografía. Chambi llegó a Cusco en 1920 y Cusco lo eligió como su retratista oficial (Huayhuaca, 1991). El artista observó la cultura y la raza campesina revelada en la ciudad de Cusco. También encontró ahí un lugar en el que pudo desarrollarse profesional y personalmente.

El siglo XX fue un momento clave para la fotografía en el desarrollo de las artes. La cámara fotográfica había llegado al Perú de la mano de los exploradores ingleses y de otras partes de Europa. Garay (2006) detalla que Chambi conoció la fotografía por los trabajadores de la mina Santo Domingo en el departamento de Puno, que llegaron a la zona donde vivía Chambi. Uno de ellos le mostró a Chambi el oficio de ser fotógrafo, lo retrató y le enseñó a manipular la cámara fotográfica. Huayhuaca (1991) hace un énfasis en lo que implicaba para Chambi, quien venía de una familia de campesinos puneños, verse a sí mismo. Él dice que al verse en el retrato que el fotógrafo europeo le hizo, se enfrentó al problema de la identidad personal. Quizás por ello le atribuye al autorretrato ser un tema recurrente en la obra de Chambi a lo largo de su vida. El autorretrato es algo que él hace, pero también algo que quiere “sacar a la luz”. Según el autor, cuando Chambi ve su rostro, se reconoce como un adolescente indígena apenas escolarizado, toma consciencia de ello y “de quién no quería ser” (pp, 18).

Chambi logró retratar a la sociedad cusqueña atravesando clases sociales, recorrió las comunidades, hizo un inventario de la arqueología y registró todos los rincones y circunstancias del Cusco, incluyendo la represión al campesino que la sociedad trataba de invisibilizar. Para Poole (1993), lo comercial en Chambi fue un punto a favor porque, como él necesitaba vivir de su trabajo como fotógrafo, debía mantenerse siempre innovador y a la búsqueda de nuevos clientes. Este último aspecto se convirtió en algo favorable para su desarrollo como artista porque en los viajes donde buscaba clientes recorriendo comunidades pudo hacer algunas de sus más destacadas fotografías de campesinos.

Podría formularse un debate respecto a si la fotografía de Chambi pertenece o no al género documental. Poole (1993) explica que lo comercial puede ser algo que lo diferencie de la fotografía documental. La autora menciona que la fotografía documental es un registro de un grupo humano para mostrárselo a otro grupo humano, y ella considera que esto no aplicaría al trabajo de Chambi. Sin embargo, en *Visión, raza y modernidad* (2000) ella menciona a Chambi como fotógrafo documental. Dado que hay distintas reflexiones sobre qué es y qué no es documental citaré a algunos autores que han reflexionado sobre este punto. Elegí *Documentary Approach to Photography* de Newhall (1938) porque es un texto contemporáneo de la época de Chambi. Newhall considera que la fotografía debe tener un propósito sociológico serio para ser considerada documental. El autor hace referencia a Zola y a Rotha. El primero afirma que en un documental tienen que haber propósitos sociológicos definidos, y el segundo, que un documental incluye implicancias cualitativas y técnicas para una dramática presentación de hechos. Normalmente, explica Newhall, los hacedores de películas han definido lo documental como un tipo de film basado en material natural fáctico (en oposición a los sets artificiales de estudios) presentado en una forma imaginativa y drámatica. De esta manera, si nos ceñimos al aspecto técnico, el trabajo de Chambi sí entraría en la categoría documental. Además, respecto a la cuestión que presenta Poole (1993) de “foto de un grupo humano para mostrárselo a otro grupo humano”, las fotografías de Chambi que iban destinadas a ser postales para venta a turistas también entrarían en la categoría de foto documental. Lo que le faltaría para la definición de Newhall sería el *propósito sociológico serio*. No obstante, más allá de ello, Garay (2006) indica que el aspecto transgresor y haber recorrido todos los géneros fotográficos le otorga a su obra una actualidad permanente que hace que cada foto hable por sí misma.

Lo valioso de la mirada de Chambi es que permite que veamos a los personajes desde su cotidianidad, logrando así que podamos reconocerlos en sus costumbres de una forma más compleja y cercana a la realidad. Poole (1993) explica que Chambi se diferencia de Figueroa en este punto. En el trabajo de Figueroa, la identidad y el artificio se construían a través de medios teatrales. Los verdaderos campesinos no aparecían nunca en las fotos. Esto también va

en relación con el pensamiento de Figueroa, “la identidad como algo que se construye”, y él la construía con sus fotografías. Por otro lado, para Chambi, la verdad se revelaba cuando se tomaban en cuenta todas las interacciones sociales (Huayhuaca, 1991). La verdad estaba en lo permanente y lo esencial, en aquello que podía volver cada vez que era convocado. Él nunca necesitó un propósito de denuncia, le bastaba construir sus imágenes serenamente, permitiendo que la fotografía hable por sí misma. Era muy distinta su obra a las de miserabilismo.⁸ Chambi se alejó siempre de la representación de la pobreza. Él le otorgaba siempre dignidad e incluso majestuosidad en algunas ocasiones al campesino retratado. Huayhuaca (1991) hace referencia al filósofo inglés Collingwood, quien dice que el artista tiene que expresar los secretos de su comunidad. Así, Chambi fue el espejo que permitió que la sociedad cusqueña conozca su propio rostro y corazón.

La reconciliación de Chambi con sus orígenes y su infancia en el campo se dio a través de sus fotografías. Chambi se consideró siempre a sí mismo como indígena, a pesar de haberse alejado desde la adolescencia del mundo campesino. Sin embargo, él logró comparar una vista de amanecer en una ubicación cercana a su hogar de infancia con la experiencia de la cámara fotográfica. Quizás por ello podemos encontrar en la obra de Chambi una relación amigable entre lo andino y la modernidad. Dice Allan Sekula, citado por Poole (2000), que con la expansión de la cámara fotográfica podemos notar que el lenguaje del imperialismo se ha impuesto sobre las periferias. Aunque él recalca lo mundano de ello, no podemos negar que la llegada de la fotografía al Perú significaría la llegada del imperialismo. A pesar de esta imposición, considero que la obra de Chambi es un resultado positivo de aquel mestizaje. Chambi no puede ser considerado indigenista porque su tendencia no hablaba de un Perú que se explique solo desde su lado aborígen andino, como sí lo pensó la comunidad indigenista. En esos momentos, la coyuntura era tensa porque se

⁸ Según Grignon y Passeron (1992), la cultura legítima es la de los dominantes. Esta se impone a los dominados. En ese sentido, ellos proponen que la teoría de la legitimidad cultural conduce al legitimismo bajo la forma de miserabilismo. De esta manera, todas las diferencias se muestran como si fueran negativas, todas las alteridades como si fuesen algo de menor valor. Los autores consideran que las descripciones de inspiración miserabilista captan e interpretan de una manera puramente negativa aquello que tiene distancia con la cultura dominante. La Real Academia Española (s.f.) define el miserabilismo como una “tendencia a poner de relieve los aspectos más pobres de la sociedad y a considerar a la naturaleza humana prisionera de su propia miseria”.

cuestionaba la identidad de ser peruano, y Chambi también cuestionaba su identidad, la cual venía de dos mundos. Él era mestizo porque hace mucho que había dejado atrás la vida del campo y se desarrolló tanto en lo profesional como en lo personal en ciudades. Además, se había dedicado al oficio de fotógrafo, que correspondía a la modernidad. Indica también Garay (2006) que uno de los aportes más valiosos de Chambi es precisamente su forma radical de concebir un país mestizo, con el objetivo de promover la riqueza cultural peruana más que reivindicar al indio. En una entrevista hecha en 1956, él menciona que lo más importante de su trabajo es esto último:

Dar a conocer al mundo toda la belleza natural de mi patria y la imagen tan hermosa de las ruinas que hablan de nuestro pasado histórico, con el fin de promover en lo posible, de acuerdo a mis medios, el turismo en el Perú. (Chambi, como se citó en Garay, 2006, p. 16)

El resultado de todo el trabajo del artista son fotografías que son un documento visual de una sociedad y una época.



Figura 12. Campesino en Sacsayhuamán. Martín Chambi. Fuente: Huayhuaca, 1991.

Aquí tenemos, por ejemplo, la fotografía *Campesino en Sacsayhuamán*, donde aparece un campesino caminando junto a su llama. Aquí podemos reconocer rasgos de la nostalgia por el mundo andino generada por la llegada de la modernidad. Ese sentimiento lo podemos percibir por el momento del día que eligió Chambi para representar esta escena: el atardecer. Es una fotografía que probablemente pertenezca al rubo de las postales para venta a turistas debido a lo pintoresco de las sombras de los personajes que habitan la zona, y son tipos del Perú. También podemos reconocer esto por el título que le colocó. El autor muestra la belleza del paisaje de Sacsayhuamán, un importante lugar arqueológico, muy concurrido por turistas y locales en ese entonces y hasta la actualidad.

En los años 30, cuenta Huayhuaca (1991), la obra artística de Chambi sobre asuntos campesinos perdió atención. Él dejó de hacer exposiciones, aunque continuó trabajando como retratista en su estudio. Estaba en una sociedad cusqueña que había vuelto a reprimir su “indianidad” recurriendo al maquillaje,⁹ hasta que en los años 60 surgió una nueva reinterpretación de su obra tanto de personas jóvenes como de la comunidad intelectual, quien lo toma como el referente más importante en fotografía de la ciudad.

2.2.3 Reflexiones

Las aproximaciones del retrato a la población indígena desde lo pictórico y lo fotográfico resultan importantes para conocer la tradición de retratos a campesinos en el Perú. En aquellos años, muchos artistas peruanos buscaron una forma de arte propio para reconfigurar la identidad nacional, como es el caso de Sabogal. De alguna manera, encontraron esto en el mundo andino indígena campesino. Tanto Sabogal como Chambi resolvieron el conflicto de identidad a través de la representación del indígena. Más allá del medio, los retratos campesinos que elegí analizar son un conjunto de obras que buscaron comprender y dar a conocer el mundo andino a partir de dibujar, pintar o fotografiar a estas personas. Ellos otorgaron majestuosidad a los arquetipos de

⁹ Poole (2000) explica que una manera de “maquillarse” en fotografía era, por ejemplo, blanquear los rostros de las mujeres mediante artificios fotográficos.

personajes que retrataron y, cuando fue pertinente, se acercaron a los conflictos sociales con sutileza.

En este momento resulta oportuno explicar los medios que utilizaron estos artistas. Dibujar, explica el escritor y crítico de arte Berger (2011), es descubrir. Cuando el artista dibuja se fuerza a sí mismo a mirar el objeto o la persona que tiene adelante. Si dibuja de memoria, deberá forzarse a recordar sus observaciones pasadas. Al corregir sus dibujos, el dibujante verá y reconocerá la anatomía del modelo. Mientras dibuja y redibuja a su modelo, sentirá al retratado. Así es como los indigenistas se van aproximando a los campesinos: en el proceso de dibujarlos y redibujarlos hasta conseguir una imagen que ellos consideren que los representa. Como se ha dicho, dibujar es descubrir y, si dibujamos con la mano, conocemos con la mano. En *Sobre el dibujo* (Berger, 2011, pp. 94), el historiador de arte James Elkins cuenta en una de sus correspondencias con Berger una experiencia en la que concluye que a veces, en el esfuerzo de ver el objeto o aquello que es retratado, este empieza a volverse más lejano. Es interesante notar esto en relación con una de las conclusiones de la comparativa entre José Sabogal y Mario Urteaga. Ninguno de ellos ha podido hacer un retrato realista de los campesinos. Sin embargo, en el momento en que se hicieron esos retratos, era algo necesario. En otra carta de Elkins a Berger, le dice que “el arte es la cura más potente para el defecto de la distancia y el recordatorio más importante de nuestra capacidad para encontrar lo que se ha perdido y devolverlo sin tocarlo”. (Berger, 2011, pp. 99) Dado que teníamos (y todavía tenemos) una fractura en nuestra sociedad y en nuestra persona social como sujetos mestizos, las imágenes de campesinos, a pesar de sus limitaciones, nos conectan con nuestro yo que ha sido colonizado. Es también interesante porque Berger (2011) explica que la observación no solo consiste en el ejercicio de ver, sino que también demuestra una lucha por entender lo que se ve. Así, los trabajos de Urteaga y Sabogal muestran el esfuerzo de entender y conectarse con los campesinos.

Otra acotación importante que hace Berger es que el dibujo de un objeto debe leerse como la contemplación de tal. Por ello, cuando contemplamos una pintura, contemplamos también la mirada del artista sobre lo retratado. Esto implica que

es inevitable que el artista le coloque algo de su imaginación. Si le colocase demasiado de ella, el modelo dejará de ser la persona que es para convertirse en un habitante del mundo que el artista construye. En Sabogal, esto último significaría su inclinación por llevar sus personajes al lado caricaturesco, formando así parte de su imaginario personal del mundo andino. Al pintar, el artista entrega más tiempo a la parte del dibujo que considera más importante. En el caso de Sabogal, el dedicarle más tiempo al rostro de los personajes es algo que lo coloca en una situación diferente que la de los pintores indigenistas anteriores, que muy probablemente le daban a toda la pintura el mismo tiempo y cuidado.

Por otro lado, Poole (2000) explica que para Chambi la fotografía era un medio que permitía registrar la existencia de un indígena andino histórico en acelerado proceso de desaparición. El fotógrafo participaba de lo que ocurría al usar la cámara. En los retratos, la foto se asemeja al modelo y le rinde homenaje. Los homenajeados en Chambi son los campesinos. Es importante aceptar también el rasgo occidental en el trabajo de Chambi, porque es reconocer que el hecho de usar el aparato fotográfico ya coloca la obra dentro de la modernidad de Occidente. Además, la destreza técnica de Chambi pertenecía a la escuela de Max T. Vargas, pues se entrenó en su taller. Esto quiere decir que es importante observar las obras, no solo las de este autor, sino en general en las que se retrata el mundo andino como productos mestizos por aquel rasgo occidental que muchas veces aparece sea de mano de la técnica pictórica, fotográfica, etc.

Todas las representaciones del campesino, retratos pictóricos y fotográficos, fueron hechas en diversos medios técnicos y la manera en la que ellos eran representados correspondía a la ideología y aproximación personal de cada autor. Estas obras de arte han contribuido a la reintegración de nuestra identidad dividida desde la conquista. También, como comenté en líneas anteriores, se abrieron ventanas para conocer producciones artísticas, en el caso de Chambi, hechas desde la mirada del indígena. Finalmente, conocer los orígenes de los retratos de campesinos y los roles de los artistas que hacían estos retratos permitirá que nos detengamos a reflexionar sobre las implicaciones de hacer retratos de campesinos o de comuneros hoy en la contemporaneidad. Con esto

último me refiero tanto a la elección de los medios técnicos como de la aproximación a ellos y también a la manera como nos referimos a los campesinos y comuneros de hoy.



Figura 13. Retrato de José Sabogal. Martín Chambi. Fuente: Merino, 2018.

2.3 Representaciones del sector rural en el video ensayo peruano: dos aproximaciones al sector rural cusqueño en la segunda mitad del siglo XX

Pese al notable interés por la figura del campesino desde inicios del siglo XX dentro de la comunidad intelectual y artística de la época, fue recién hacia 1956 que apareció en el cine. Antes de ese momento, los campesinos que se filmaban estaban casi exclusivamente para reforzar la tensión entre campo y urbe. Ricardo Bedoya (1993) sostiene que “ni la prédica intensa de los indigenistas, ni el peso de una densa realidad indígena o mestiza (...) lograron que los cineastas de la época se sacudieran de la obsesión mimética que impulsaba su labor. El indio, si apareció, fue como una incrustación, un sujeto sui generis”. (pp, 172) De esta manera, se tuvo que esperar a la siguiente generación de artistas para que

el campesino se convierta en un tema fílmico. Curiosamente, entre los artistas de la imagen en movimiento más importantes de aquel momento se encuentran Manuel y Víctor Chambi, hijos de Martín Chambi, y Luis Figueroa, hijo de Juan Manuel Figueroa Aznar. Como se desarrolló en el apartado anterior, tanto Chambi como Figueroa Aznar fueron fotógrafos considerados indigenistas.

En 1964 surgió la Escuela del Cusco con César Villanueva, Manuel y Víctor Chambi, Luis Figueroa y Eulogio Nishiyama. Ricardo Bedoya escribe en 1993 que las películas de ese momento fueron el primer acercamiento fílmico al indio y su medio. Él explica que los cineastas cusqueños estaban muy entusiasmados con hacer de los habitantes de los Andes sujetos de indagación cinematográfica. Por ello, intentaban describirlos dejando testimonios de los lugares. Ellos querían demostrar que el cine podía cumplir un rol en la creación y difusión de aquella cultura. De esta manera, fueron los primeros intermediarios entre el mundo campesino y la obra artística fílmica, situando al mundo andino dentro de la mirada documentalista. Una de las obras más importantes de la escuela cusqueña es la película *Kukuli* (1961), por ser la primera obra cinematográfica hablada totalmente en quechua.

A pesar del respeto por el folklore y el naturalismo característico de sus obras, estos artistas dejan de lado la realidad andina. La crítica a esta mirada apunta a que en estos films se reproduce la idea del buen salvaje, especialmente en un momento en el que las luchas campesinas, la toma de tierras y los litigios estaban a puertas de ocasionar la ley de la reforma agraria (Valdez, como se citó en Godoy, 2013).

La finalidad de este subcapítulo es detenernos en producciones cinematográficas posteriores a la Escuela del Cusco. Observar el aporte, los hallazgos y las ideas desarrolladas en estas piezas es importante porque muchas de ellas serán referencias para cineastas posteriores y porque son los primeros acercamientos al campesino en el lenguaje fílmico. Además, algunos de estos cineastas evolucionaron en su trabajo y otros fueron colaboradores activos de artistas venideros. En este subcapítulo analizaré dos films peruanos destacados situados en Cusco en los que aparecen habitantes del sector rural. Primero, observaré el film *Runan Caycu* (1973) de Nora de Izcue y luego el film

Solo un cargador (2001) de Juan Alejandro Ramírez. Pese a que ambos trabajos pertenecen a momentos históricos diferentes y se apoyan en diferentes recursos y metodologías, comparten el hecho de narrar historias de vida de las personas del sector rural. Esto último los coloca dentro de la no ficción y del género documental.

2.3.1 Nora de Izcue, una artista del archivo y una mediadora para el testimonio de Saturnino Huillca

Las obras de Nora de Izcue son muy importantes para el género documental peruano y latinoamericano por ser ella la primera mujer cinematógrafa peruana. Además, representa un nexo entre el cine nacional y el llamado tercer cine.¹⁰ Este último refiere a una corriente cinematográfica que surgió en la década de 1960 en los países del tercer mundo y que buscaba tomar distancia del cine de Hollywood, que había sido el principal referente del cine en la región. El nombre de tercer cine corresponde a que es un movimiento que se da no solo en Latinoamérica, sino en todos los países del tercer mundo. Según Javier de Taboada (2011), el tercer cine propone rearticular los modos de producción y exhibición del cine. Los autores de este movimiento buscaban innovar el lenguaje y casi todos los directores de la época hicieron un manifiesto en el que explicaban su ideario respecto a la estética y política. Debido a estos aspectos, como la innovación en el lenguaje y la propuesta por una estética diferente que corresponde al lapso en el que se desarrolla Nora de Izcue, podríamos afirmar que su obra se ubica dentro de esta corriente.

Runan Caycu es un medimetraje documental producido por el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS), una entidad estatal creada durante el gobierno de Velasco como parte del programa de la inclusión de sectores populares marginados, entre ellos, los sectores campesinos. Cabe mencionar que para el Gobierno de Velasco era importante prestarle atención a la producción cultural; por ello, se subvencionaron muchos largometrajes y

¹⁰ Los artistas y autores a los que cita De Taboada (2011) definen el primer cine como el cine comercial. A este cine pertenecen las grandes producciones cinematográficas de Hollywood y otras grandes industrias. El segundo cine sería el cine de autor. Ahí se encuentra el cine arte y las obras que constituyen la vanguardia. Además, el segundo cine tiene distintos circuitos de distribución y exhibición.

cortometrajes. Estos subsidios sirvieron para que muchos directores peruanos, como Francisco Lombardi, incursionaran en el medio. Es en ese contexto donde se desarrolla la cineasta.

Es importante mencionar también que entre los colaboradores de este film figuran Hugo Neira, autor de *Cuzco: tierra y muerte*, quien es un investigador reconocido en el medio, y Eulogio Nishiyama, cineasta perteneciente a la Escuela del Cusco. *Runan Caycu* es una pieza que marcó la trayectoria de Nora de Izcue. Ahí se sentaron las bases para sus producciones posteriores. Señala Godoy (2013) que a lo largo de toda la filmografía de esta artista se puede observar su preocupación social. Ella da voz a los más olvidados para que cuenten su historia y su cotidianidad, con un interés por contar perspectivas no mostradas anteriormente en la esfera pública: “Me interesaba ser solo el medio a través del cual hablaran otros grupos humanos y otras personas que no tenían acceso a estos medios masivos de comunicación” (De Izcue, como se citó en Carbone, 2007, p. 53).



Figura 14. Fotograma de Runan Caycu. Fuente: De Izcue, 1973.

De esta manera, el aspecto más innovador en este film recae en el tratamiento del personaje principal, el dirigente campesino Saturnino Huillca. Por ello, también podríamos ubicarlo dentro del género de cine testimonial. Arteaga

(2018), quien defiende esta postura, explica que en este film se muestra a Huillca en primer plano narrando los acontecimientos en quechua desde su perspectiva en primera persona con el objetivo de que otros campesinos se identifiquen con él. El uso del idioma quechua es un elemento importante en *Runan Caycu* por ser una lengua símbolo de identidad, de lucha y de resistencia. El título de la obra *Runan Caycu* significa en castellano “soy un hombre”, lo cual alude a la necesidad de que otros grupos sociales reconozcan al campesino como una persona igual a ellos. Asimismo, Huillca se dirige a otros campesinos hablando en quechua, reforzando la idea de que el principal público a quien va dirigida la obra es a los campesinos quechuahablantes. Él los llama a seguir en lucha por la justicia social. El enfoque de Nora de Izcue trae un cine que se dirige a los campesinos del Perú y los convoca a persistir juntos continuando en las luchas sociales para alcanzar la justicia social y mantener su autonomía. Asimismo, permite a otros grupos sociales conocer la historia de los campesinos desde su propia voz y perspectiva.

Antes de *Runan Caycu*, los campesinos eran representados como personajes arcaicos en el medio audiovisual, con una forma de vida obsoleta y anticuada próxima a desaparecer. Además, se les solía exotizar y la perspectiva (y voz en *off*) siempre pertenecía a un hispanohablante. En ese sentido, lo que ocurría con las representaciones no cinematográficas no era muy distinto. En la literatura también aparecía el mundo andino como arcaico y exótico. En las representaciones pictóricas y fotográficas, sobre las cuales nos explayamos en el subcapítulo anterior, hubo una evolución en la manera de retratar a un campesino o un indígena. Sabogal y Chambi plantearon un retrato desde posturas distintas. Tanto el intento del primero por acercarse al campesino o la búsqueda de lo esencial en Chambi colocan al campesino en el centro del debate. Respecto a la perspectiva o manera de concebir el mundo andino, el trabajo de Chambi permite conocer el mundo andino desde una persona indígena que fue campesina durante su infancia. Por ello, en el cine es importante analizar el tratamiento de la voz como un intento por descolonizar el lenguaje en el cine, ya que tradicionalmente las películas sobre grupos subalternos se dirigían a una clase alta. Por su parte, como indica Seguí (2016),

el cine de Nora de Izcue no nació para ser consumido necesariamente por un público letrado.

Luego de los primeros minutos, Huilca desaparece de la pantalla, y su voz continúa como narrador omnisciente que nos guía a lo largo de la película. Lo que vemos a continuación son archivos de la época, como fotografías, artículos periodísticos y fragmentos de noticias de ese entonces que irán apareciendo acompañados de las grabaciones de la directora.

En las líneas siguientes me detendré a observar el tratamiento de los materiales de archivo por la autora. En el contexto global de la década de 1960, había ya varios artistas de otras ramas que se habían interesado por repensar la historia y por trabajar con archivos. Mark Godfrey (2007) señala que en este tipo de trabajos artísticos lo importante no es volver al pasado, recuperar materiales o eventos, sino recuperar esos eventos aquí y ahora para pensar sobre el presente. Godfrey explica también que en estas obras podemos encontrar muchos procesos de investigación que invitan a los espectadores a pensar sobre el pasado haciendo conexiones entre eventos, personajes y objetos. Existen muchos tipos de trabajos artísticos que utilizan materiales de archivo, como las películas que evocan tiempos pasados. En este tipo de películas suelen aparecer materiales como fotos, recortes de periódicos o revistas, grabaciones fílmicas, entre otros. Nora de Izcue utiliza bastante material de archivo en el medimetraje: fotografías, clips de noticieros o recortes de periódicos aparecen acompañados de la narración de Huilca.

Esto hace posible situar a Nora de Izcúe como artista de archivo de acuerdo con el paradigma del archivo que plantea Guasch (2011). Además, la obra de De Izcue pertenece a la segunda mitad del siglo XX, que es el marco temporal en el ya se desarrollaban los artistas del archivo. Guasch señala que el paradigma del archivo es un tercer paradigma del arte. La historiadora explica que para entender este paradigma es importante entender que es diferente coleccionar o almacenar que archivar. Archivar es consignar, mientras que coleccionar es depositar algo en un lugar determinado. Guasch también se apoya en los planteamientos de Derrida (1997), quien considera que el principio de un archivo es un principio de agrupamiento que exige unificar, identificar y clasificar para

coordinar un corpus. Es un sistema de sincronía de elementos seleccionados, los cuales se articulan y relacionan dentro de una unidad determinada. Son varios los planteamientos del archivo que nos servirán para profundizar más en el uso de archivos en la segunda parte del mediometraje de Nora de Izcue.



Figura 15. Fotograma de Runan Caycu. Fuente: De Izcue, 1973.

Considero que los aspectos más resaltantes en el uso de archivo en el trabajo de Nora de Izcue son el rol del artista como archivista debido al ordenamiento que ella plantea en el film, así como también el planteamiento del archivo como repositorio para el futuro, ambas ideas desarrolladas por Guasch (2011) en función de otros autores. Los archivos que utiliza Nora de Izcúe son recientes, pues en su mayoría pertenecen a los años previos a la reforma agraria. Así que no nos encontramos con materiales que hayan sido escondidos o desplazados (al menos todavía), pero la autora apuesta por contribuir a la memoria colectiva a través de un trabajo de ordenamiento de documentos que servirán para comunicar y registrar para el futuro. Este trabajo es importante porque permitirá que los archivos sobrevivan, en este caso, en forma digital. Esto nos lleva inevitablemente a detenernos en la digitalización y en lo que implica ello en las imágenes fotográficas que aparecen en el film.

De acuerdo con Van Alphen (2014), la foto es un tipo de registro archivístico y un testimonio visual de la existencia de un hecho. Al ser un testimonio visual, la imagen fotográfica se diferencia de la imagen de la memoria. La imagen fotográfica sirve como soporte de recuerdo que presenta los hechos tal como fueron debido a la característica de la fotografía de almacenar todo lo que está presente en el espacio en ese momento, a diferencia de las imágenes de la memoria, que siempre corren el riesgo de ser selectivas. Es por esto que la decisión de De Izcue de mostrar fotografías es valiosa: porque se trata de fotos oficiales que aparecen en el film y tienen cierta autoridad, reafirmando el discurso o la voz de la narración de Huillca. Tanto las fotos como otros materiales, clips audiovisuales de entrevistas a campesinos o recortes de periódicos sirven para dar testimonio de las luchas campesinas de la década de 1960 y legitimar el discurso de Huillca. En esto, *Runan Caycu* se diferencia de las películas que evocan tiempos pasados.

El trabajo previo de Nora de Izcue para realizar este documental fue exhaustivo. Ella realizó una investigación y la recopilación de archivos para armar el relato de la obra. El testimonio de Saturnino Huillca fue rescatado de los testimonios de Hugo Neira, quien, como mencioné anteriormente, colaboró en la producción activamente. Además, De Izcue optó por invitar a Huillca a participar otorgándole el espacio protagónico en su film. Este último rasgo coloca a *Runan Caycu* también dentro del género de cine participativo. Bajo la premisa de archivo como repositorio para el futuro, convendría preguntarnos si este film y el testimonio de Huillca es hoy considerado un archivo.

2.3.2 Los tratamientos de voz e identidad en el trabajo de Juan Alejandro Ramírez

Otro realizador cuya obra se caracteriza por el uso de la voz como elemento principal es el antropólogo arequipeño Juan Alejandro Ramírez. Godoy (2013) sitúa la obra de Ramírez dentro del género documental autobiográfico peruano debido a que sus films exploran el uso del yo planteándose preguntas sobre la identidad. Su trabajo también se ubica dentro del video ensayo y la representación, relacionando la representación visual, la subjetividad y lo político.

Solo un cargador es el mediodocumental que he elegido analizar porque trabaja con personajes que habitan el departamento de Cusco, y porque considero importante poner atención a la tensión entre el imaginario cusqueño y la globalización de la década del 2000. En esta producción, el autor presta su voz a los cargadores cusqueños encargados de trasladar con su propio cuerpo los alimentos, equipaje y equipos de campamento de los turistas a lo largo del Camino Inca. De esta manera, Ramírez relata la doble exclusión que sufren, tanto por su condición económica como por el racismo.

Este mediodocumental funciona como un híbrido entre documental y ficción. En una entrevista hecha por Arreátegui (2004) para la revista *Butaca Sanmarquina*, Ramírez menciona que esto se debe a que no existe una nomenclatura para lo que él hace. Él se manifiesta en contra del cine que dice retratar una verdad absoluta, pues ninguna obra puede ser *cinéma vérité*, ya que inevitablemente el autor, al ser editor y tomar decisiones, va a darle un carácter de subjetividad a su obra. Él explica que su formación en una carrera de ciencias sociales lo ha nutrido de acercamientos a la verdad, de lo que él concluye que las ciencias sociales, como toda ciencia, tiene una naturaleza de buscar la verdad de laboratorio. En la misma entrevista, Ramírez menciona que se da cuenta de que capturar la realidad ciñéndose a los estándares de las ciencias sociales sería un fracaso completo. Por ello, decidió que su trabajo consistiría en combinar material para comunicar algo. De esta manera, él busca acercarse más a la verdad poética que a la verdad de las ciencias sociales. La voz en *off* otorga el carácter de narrador omnisciente a partir de la subjetividad del personaje. El relato se construye desde una perspectiva. En palabras de Juan Alejandro Ramírez:

Me interesa hacer el retrato de condiciones y no de personajes, el ir sumando elemento tras elemento para llegar a una conclusión poética sobre algo en lo que me parece tener una visión (u opinión). No confío en las propuestas que se reclaman poseedoras de una verdad final pues no creo que existan --y mucho menos en el cine. The Minnesota Declaration lo dice de manera algo brutal, pero sin duda certera: «[...] the so-called Cinema Verité is devoid of verité. It reaches a merely superficial truth, the

truth of accountants. (Godoy, 2011, como se citó en Godoy, 2012, Juan Alejandro Ramírez)

Siendo un ciudadano del mundo, cuando él no está en el Perú, busca filmar algo que le recuerde al país, a él mismo y a su padre. “El Perú es mi referente primero y último” afirma el artista. (Arreátegui, 2004, p. 78) En *Solo un cargador*, el realizador se identifica con el cargador y le presta su voz para narrar una historia de vida como si fuera la suya propia. Así, Ramírez podría ser leído como un cargador más, que busca su propia identidad en el personaje que retrata. Si cualquiera puede ser un cargador, entonces el cargador simboliza a un peruano en un momento determinado en el que se siente marginado por algún motivo. Esto último es importante porque plantea la pregunta de qué significa ser peruano históricamente. Aquí me detengo a resaltar que Ramírez, al igual que otros retratistas de sectores rurales mencionados en el capítulo anterior, se enfrenta al conflicto de su propia identidad. En la obra de Chambi podíamos leer que él se veía dividido entre sus orígenes campesinos y el oficio de fotógrafo, lo cual intenta conciliar en sus fotografías. Sabogal, por su parte, reconocía que había una división entre los espacios de los campesinos y el de las grandes ciudades, por lo cual él apuntaba su obra como una cruzada de reconciliación. Esta vez, Ramírez es mucho más explícito al señalar que esta división se debe principalmente por el racismo, al cual él se ve expuesto como todo peruano en el mundo. Él reconoce la carga de crecer en un país subdesarrollado.

“*Solo un cargador* es una metáfora del hombre peruano que sufre” (Arreátegui, 2004, p. 78). Aquellos que crecimos en el Perú de finales de los 90 e inicios de los 2000 no podemos evitar asociar el enunciado de Ramírez con la popular canción *Sufre, peruano, sufre* de José Abelardo Gutiérrez, conocido como Tongo. Tanto en la canción como en el film de Ramírez podemos reconocer la llegada del neoliberalismo al Perú, acompañada de las grandes migraciones a los países del hemisferio norte. Aunque Gutiérrez se refería a la promesa del progreso, el peruano que sufre es una persona como Ramírez que se ve forzada a trabajar fuera del país. Esto no es explícito en el film que estamos analizando en este apartado, pero sí en otros del mismo autor, como *Me dicen Yovo* (1995) o *Muy Lejos de aquí* (1999). Sin embargo, considero pertinente desarrollar este

aspecto porque corresponde a trabajos del mismo tiempo, el cambio de siglo, el auge del neoliberalismo y la promesa del progreso. Los cargadores son los trabajadores del hemisferio sur, y Ramírez se ve forzado a trabajar fuera del país. Ambos, aunque en sociedades distintas, se encuentran en situaciones de marginalidad o vulnerabilidad en relación con el hemisferio norte. En *Solo un cargador*, esta relación norte-sur se representa a través de los turistas “gringos” de países del norte: el cineasta no se identifica con ellos, sino con los cargadores peruanos como él. Quizás por ello la elección de ese espacio, Camino Inca, donde se puede ver explícitamente y de manera arquetípica las dinámicas entre ambos hemisferios. Ramírez explica que crecer en un país subdesarrollado “no era lindo”. Él observa también que en Perú, al igual que en todos los países subdesarrollados, se generaba alienación, marginalidad y miseria.

Juan Alejandro Ramírez trabaja sus cintas siempre con películas de 16 mm. Él hace la cámara y edita el sonido, que siempre es asincrónico. Es un trabajo en el que suele estar solo, aunque a veces necesita ayudantes. Estos suelen ser personas locales del lugar donde graba y a veces se convierten en protagonistas de las cintas. Él menciona que la amistad que entabla con los protagonistas es valiosa porque les permite mostrarse tal como son. Un rasgo particular de sus películas, además de la voz, es el trabajo en solitario, lo cual no es usual en los trabajos cinematográficos. Esto lo sitúa quizá más cerca de las bellas artes (pintura, escultura, etc.), que mayormente se hacen así. Él se reconoce a sí mismo como más cercano a los métodos de trabajo en solitario que al rasgo colectivo del cine. Respecto al uso de la película para grabar, en vez de optar por lo digital, responde al método de trabajo de utilizar pocos recursos. Él intuye que, si fuese a trabajar con video digital, probablemente no lograría un resultado de la misma calidad.

Como he mencionado anteriormente, además de su poética y las imágenes del audio que nos guían a un espacio, la voz en *off* es también protagonista en todos los trabajos de Ramírez. Su enfoque parte de la búsqueda de identidad y el desarraigo creando una narración que se desarrolla a partir de una poesía visual que se nutre de sus reflexiones. Godoy (2012) define el trabajo de Ramírez como

“un estilo que nos remite a la exploración y búsqueda de nuevos caminos de expresión” (Sección de conclusiones).

El tratamiento de la imagen en movimiento resulta novedoso porque él crea su propia poética. Sus obras tienen la particularidad de hablar del yo a través de un tercero. Godoy (2012) señala sobre Ramírez:

Realiza un ensayo, usa la poesía para hablar de lo político y social del país, del Perú, del mundo. Hay un juego de imágenes que dialogan con el audio y que nos van guiando de un espacio a otro, buscando la reflexión y el cuestionamiento al espectador. (Sección de conclusiones)

Para realizar *Solo un cargador*, comenzó realizando el viaje con los cargadores, pero a las dos horas tuvo que parar porque le dio un calambre. Considero pertinente mencionar esta anécdota porque es una evidencia de su distancia respecto a la cotidianidad de los cargadores que retrata. Ramírez también reflexiona sobre la forma como socializamos, lo difícil que es formar vínculos amicales entre clases sociales. A esto se refiere en un fragmento del video cuando el cargador dice que el camarógrafo jamás será su amigo porque él es solo un peón.

Es importante mencionar que el trabajo de los cargadores cusqueños de Camino Inca en la actualidad es similar al trabajo que solían hacer los cargadores campesinos. Los cargadores cusqueños tradicionales podían ser campesinos que luego de la época de la cosecha venían a la ciudad a vender sus productos y conseguían trabajos alternativos como el de cargador. También podían ser campesinos que habían sido despojados de sus tierras o expulsados de sus comunidades. Los cargadores solían ser vistos tanto por las clases medias como por los gamonales como personas que colindaban con la miseria, pues su falta de otros conocimientos los forzó a tener ese trabajo. Hoy en día, los cargadores de Camino Inca, como muchos de los habitantes del sector rural, todavía son invisibilizados. No están regulados y, por lo general, no se habla de ellos en espacios públicos. El trabajo de Ramírez resulta una especie de retrato de las diferencias sociales entre clases y las conexiones entre pobreza, tristeza, la falta de ilusiones y la imposibilidad de cambio o movilización social. Como cuando

menciona en el film “De chibolo me dijeron que era yo solito y pa rriba y pa abajo, pero de maduro ya solo he escuchado a la gente decir soy un pobre diablo, aunque me consuelo al pensar que por estos lados un nadie como yo es casi como decir todo el mundo”. (Ramírez, 2001) Esto nos sugiere que las condiciones de pobreza se deben a causas estructurales.



Figura 16. Fotograma de Solo un cargador. Fuente: Ramírez, 2003.

Resulta pertinente mencionar el testimonio de Gregorio Condori en el documental *El cargador* (1974) de Luis Figueroa. La percepción general de los cargadores era casi como la de un artefacto encargado de llevar cosas, negándoseles su humanidad, incluso en su muerte. Allí se menciona también que los cargadores en el momento de su muerte son arrojados a una fosa común con las mismas ropas que llevaban en ese momento. Este documental hace un retrato de ellos a partir de la voz de Gregorio Condori. Reconocer los orígenes del trabajo de los cargadores cusqueños nos ayuda a comprender las posibles percepciones de la sociedad hacia los cargadores del Camino Inca que menciona Ramírez con mayor exactitud, ya que arrastra esa connotación histórica. Además, podremos comprender la persistencia de condiciones de

trabajo en las que las personas se ven forzadas a trabajar sufriendo artefactos para subsistir, así como la persistencia de trabajadores sin representación o regulación estatal. Actualmente, los cargadores suelen estar asociados todavía a trabajos no regulados y precarizados. Muchos de los cargadores en Cusco, a los que se refiere Ramírez, probablemente trabajen como campesinos cuando no están haciendo el trabajo de carga, o algunos tendrán tierras que trabajan sus esposas o familiares.



Figura 17. Fotograma de El cargador. Fuente: Figueroa, 1974.

Cuando la voz del personaje del film dice “Yo no sé por qué se quieren tomar fotos conmigo”, probablemente se refiera a que el sector rural suele ser exotizado por las personas que viven en las ciudades. Elegí analizar el trabajo de Ramírez también porque el acercamiento al retrato de “un cargador” o “solo un cargador” es una muestra del mestizaje al que se refería Chambi. Podría también decirse que el trabajo de Ramírez es un yaraví, por el lamento a lo largo de todo el film. Es, además, una manera de pensar la voz distinta a la de los trabajos anteriores porque él se mezcla con el retratado. Garay (2006) dice que Chambi se veía a sí mismo en los personajes que retrataba. Es evidente que esto también sucede en Ramírez.



Figura 18. Fotograma de Solo un cargador. Fuente: Ramírez, 2003.

2.3.3 Reflexiones

Las dos obras comentadas son trabajos visuales valiosos sobre el sector rural cusqueño. Los tratamientos de estos artistas sirven para sentar las bases del medio elegido para este proyecto artístico. Lo notable en las aproximaciones a la figura del campesino en los trabajos de De Izcue y Ramírez es que contribuyen a comprender la evolución de la sociedad cusqueña desde la reforma agraria hasta los 2000. Además, las propuestas desarrolladas buscan representar la perspectiva de los campesinos y los trabajadores empobrecidos. Esto es algo que ha permitido el medio del video, en cuanto acoge las ideas de la corriente del tercer cine. Analizar los tratamientos de voz del líder campesino Saturnino Huilca por Nora de Izcue y de las voces de los cargadores por parte de Juan Alejandro Ramírez ha servido también para conocer los espacios en los que ellos se encuentran. Es importante resaltar que el rol de la cineasta es siempre de mediadora entre Saturnino y el público espectador, mientras que el trabajo de Ramírez se sostiene en la metodología antropológica como fuente de investigación, ya que él, por su formación en esta disciplina, maneja dichos

recursos. Así, él documenta una historia subalterna. En ese sentido, la metodología de De Izcue se sirve principalmente del uso de material de archivo y trabajo en conjunto, a diferencia de Ramírez, que prefiere el trabajo en solitario. De Izcue toma de referencia tanto archivos como testimonios y apoyo en especialistas del campo de las ciencias sociales, como Hugo Neira, para la elaboración del guion y como material que se muestra en la obra.

Las propuestas de estos cineastas han contribuido a mi trabajo principalmente en mi decisión de incorporar otras voces, tanto de testimonios como para fines narrativos. Esta idea es claramente influenciada por el tratamiento de voz en *Runan Caycu*, donde no escuchamos a la cineasta en ningún momento. Estos trabajos me han servido también para encontrar mi rol en la historia de Félix Puma y, a partir de ello, poder ubicar mi voz, como lo hizo Ramírez. Elegí manifestarme a través de mi dibujo, dejando que otros hablen. Al igual que Ramírez, mi método de trabajo es en solitario, como corresponde a la mayoría de trabajos en mi campo de artes visuales. Cuando fue requerido, convoqué a un especialista en sonido, como único miembro del equipo de trabajo. Hice también trabajo de artista del archivo como Nora de Izcue, colocando archivos en el film que acompañan los testimonios y evidencian la verosimilitud de lo relatado. Es por ello que considero que mi trabajo ha tomado ideas del tercer cine.

3. Desarrollo del proyecto

En esta parte de la tesis narraré el proceso de elaboración del proyecto. Haré acotaciones a los trabajos de otros artistas, en cuyos métodos de trabajo y medios elegidos he encontrado valiosos referentes y coincidencias. Antes de decidir que este proyecto tendría como pieza principal un video, pensé en varias posibilidades que incluían el dibujo en el espacio, o grabaciones de viaje. Imaginaba elaborar piezas sonoras o incluir la acción de dibujar o grabar en la tierra de la ruta de Cusco a Lima como alguna imagen o escrito que haga referencia al caminar de Félix Puma. En ese momento solo tenía la foto que me había mostrado Nicacia y solo había escuchado su comentario: que le habían contado que su abuelo había viajado a Lima caminando a pedir al Gobierno que le devuelva sus tierras.

Para una narración más eficaz del proceso creativo de este proyecto, dividiré este capítulo en seis acápite. Empezaré por la salida de campo; continuaré con los hallazgos de los archivos; discutiré con algunos de mis referentes; después me explayaré sobre las imágenes que producí, y narraré el proceso de elaboración del video. La parte del montaje la coloqué al final por ser igual de importante que el encuentro con la familia.

3.1 *La salida de campo*

A fines de 2020, en tiempos de pandemia, hice un viaje impulsivo a Cusco en bus. Consideraba que era necesaria la experiencia sensorial de atravesar los aproximadamente 22 km de distancia entre mi casa en Lima y el lugar donde sucedieron los hechos que motivaban el desarrollo de este proyecto. Este viaje fue un punto de partida importante: mi intención era ver lo mismo que debió haber visto Félix Puma en su viaje a inicios del siglo XX para vincularme con los territorios y conocer las costumbres. Poco a poco, fui recopilando imágenes y sonidos. Recogí varias imágenes de los paisajes que podía ver desde la ventana del bus. Estas imágenes aludían a los cambios geográficos y la enorme distancia entre la capital, Lima, y Chinchero. Hice unos videos y fotos de prueba, y cuando estuve en Chinchero caí en la cuenta de que no era posible *llegar* a las personas que vivían ahí y que no podría imaginar o conocer aquella historia de ninguna

otra forma que no sea a través de Nicacia. Entonces, quedó como pendiente hacer un viaje juntas a Taucca, donde ella nació, y a Umasbamba, donde ella creció, ambas comunidades en Chinchero.

El hallazgo principal de aquel primer viaje fue la entrevista que le pude hacer en Cusco a Giraldo Puma, bisnieto de Félix Puma y el hermano menor de Nicacia, quien me contó lo que había escuchado sobre Félix Puma. Él me recomendó entrevistar a su tío Ceferino, quien, por ser mayor que él, conocía mejor la historia. También me aconsejó entrevistar a Nicacia de nuevo. Me dijo algo que yo ya sabía, pero que no había asociado con esta historia: ella había vivido con su abuelo hasta los 4 o 5 años, por lo cual podía recordar o saber un poco más sobre lo que había sucedido en la familia Puma. En ese viaje comprendí también que un proyecto como el que quería realizar debía girar en torno a la familia Puma y contar activamente con su participación.



Figura 19. Fotografía de la vista de la geografía del recorrido Lima-Cusco. Elaboración propia.



Figura 20. Fotograma de la entrevista a Giraldo Puma, bisnieto de Félix Puma. Elaboración propia.

En la entrevista que le hice a Nicacia, ella me recomendó, al igual que Giraldo, hablar con su tío. No fue hasta algunos meses después que ella se animó a dar su testimonio. A mediados de 2021, Nicacia y yo viajamos a Chinchero, aunque apenas fue posible debido al estricto control por la pandemia de la covid-19. En compañía de Alessandra, sobrina de Nicacia, recorrimos varios caminos por la comunidad de Taucca y otras comunidades cercanas, como Umasbamba y Cúper. Pensaba yo que realizar este trayecto en compañía de los descendientes de Félix Puma era importante para entender cómo pudo haber vivido el líder campesino, y así poder conocer su entorno, su comunidad, que resultaba ser un mundo tan distinto al mío, el mundo de una estudiante de arte en la ciudad.

En aquella temporada, pude también conversar de manera casual con varias personas de la comunidad de Taucca. La mayoría de personas que conocí habían escuchado algo de la historia y me hacían comentarios de lo que recordaban. Uno de los trabajadores de taxis o colectivos en la zona, Hernán Hanco, me comentó que su abuelo había hecho el viaje a Lima con Félix Puma y que había un librito que le habían dado en el aniversario de la comunidad de Umasbamba. En esta publicación se relataban los últimos 90 años de Umasbamba y comunidades cercanas, desde que recibieron el título de “comunidad”. Este libro me lo prestaría después Margot Quispe Puma, sobrina de Nicacia. Sucede que muchos miembros de la familia Puma viven en la

comunidad de Taucca, pero tienen tierras o tienen parientes que viven en Umasbamba y otras comunidades cercanas. Nicacia, por su parte, vivió en Umasbamba durante los primeros años de su infancia, cuando vivió con su abuelo Lino Puma. Luego del fallecimiento de ambos abuelos, se mudó a Taucca con sus padres. En mi viaje, entrevisté formalmente a don Santiago Puma, padre de Nicacia, quechuahablante. Don Santiago recordaba los sucesos de aquel tiempo, tanto de Félix Puma como de su padre Lino. Entre algunos sucesos, me contó que en un momento todos los Puma estuvieron en la cárcel. Nicacia cumplió el rol de traductora en esta entrevista.

A mi regreso a Lima, fui a visitar a Ceferino Puma, el hijo menor de Lino Puma y nieto de Félix Puma. Ceferino recordaba que las personas no vivían tranquilas en aquella época porque el gobernador y juez de paz no respetaba las pertenencias del pueblo y la gente tenía miedo. Además de su testimonio personal y familiar, él me dio una copia borrador de dos páginas de una publicación escrita por Juan Antonio Villafuerte. Villafuerte era el hijo de la cocinera de la escuela en Umasbamba y ahijado de corte de ombligo de Félix Puma. Se dice que en determinados momentos él fue el encargado de hacer traducciones para Félix Puma.



Figura 21. Fotograma de la entrevista a Ceferino Puma, nieto de Félix Puma. Elaboración propia.

Luego de hacer las grabaciones de entrevistas o fotografías de paisajes, comencé a prestar mayor atención a la voz, o las voces. Paulatinamente, iba

aprendiendo a escuchar a la par que iba descubriendo las formas técnicas para grabar sonidos. Esta parte fue valiosa para la elaboración del guion, pero, antes que eso, para aterrizar la intención del proyecto. En estas entrevistas, hechas bajo la forma conocida como *bola de nieve*, generaron mi primera aproximación a archivos sobre Félix Puma.

3.2 Hallazgos del archivo

En un segundo viaje a Chinchero, en el mes de noviembre de 2021, busqué entrevistar a Juan Antonio Villafuerte, como habíamos acordado mediante una llamada telefónica un par de meses antes. Había escuchado de varias personas que Villafuerte sabía de los sucesos y que incluso estaba haciendo un libro. Sin embargo, la entrevista no pudo llevarse a cabo ni tampoco pude acceder a los documentos que supuestamente poseía. Lo que sí pude conseguir fue una copia original de una publicación que él escribió para el aniversario de la comunidad llamada *Comunidad de Umasbamba*. La copia pertenece a Margot Quispe Puma, quien me prestó un ejemplar para poder digitalizarlo. El nombre es por la celebración de los 90 años del reconocimiento oficial de la comunidad. En dicha publicación se narran las memorias de Félix Puma que le fueron transmitidas mediante relatos orales a Villafuerte. Entre ellas, se cuenta el primer viaje de Félix Puma a Lima en los años 20 junto con Miguel Quispe y otros líderes. Ahí también se muestra una copia del documento dirigido a Félix Puma expedido en 1937 en el que se resuelve la creación de una escuela particular primaria en Umasbamba. Además, se narran otros sucesos de la comunidad y se muestran fotos de las familias y sus habitantes. Existe también otra versión menos extensa de esta publicación que fue hecha para los alumnos y alumnas de la escuela Félix Puma Ttito.

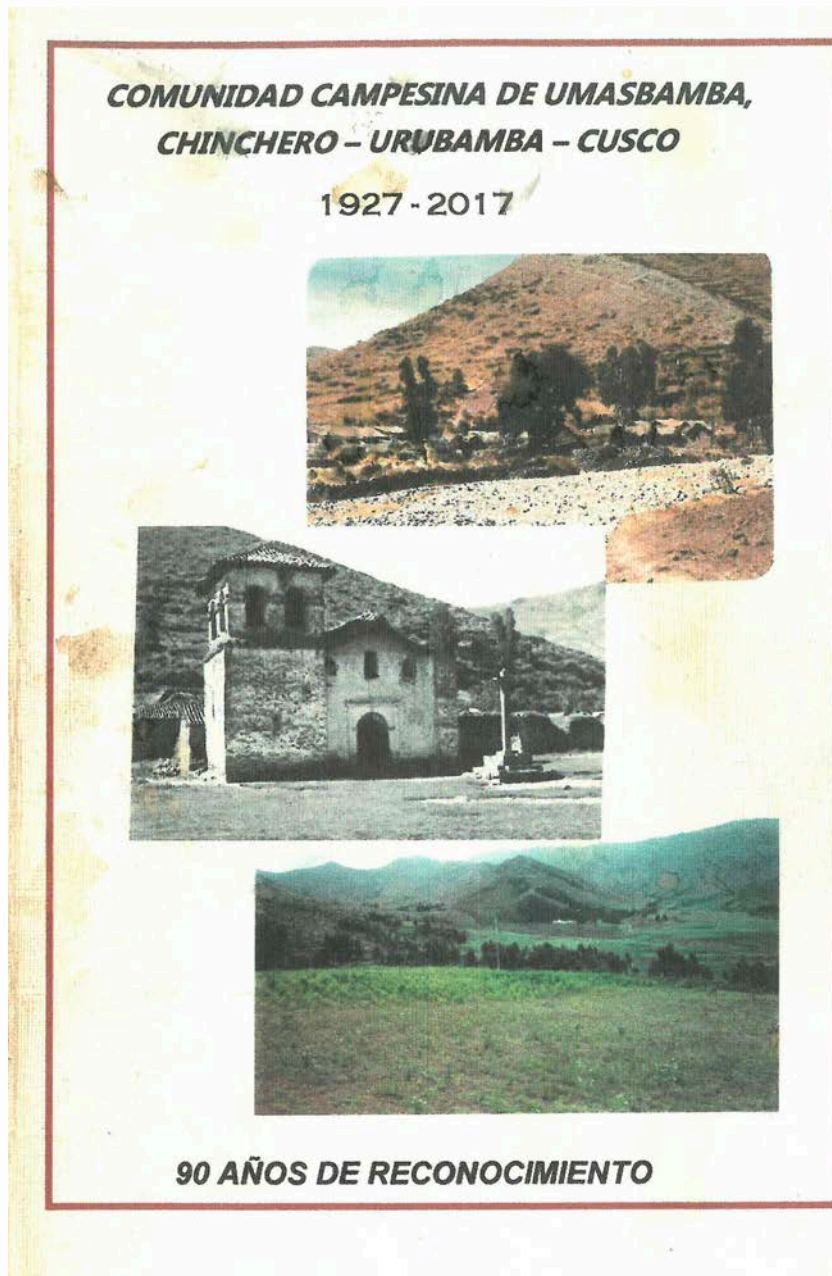


Figura 22. Portada de la publicación Comunidad Campesina de Umasbamba, Chinchero-Urubamba-Cusco. 1927-2017. 90 años de reconocimiento. Fuente: Villafuerte, 2017. Archivo de Margot Quispe Puma.

Una mañana, en la ciudad de Cusco, Nicacia y yo nos reunimos con Wolfgang Málaga, hijo de Justo Málaga, quien fue gobernador de Chinchero en los años 60. Wolfgang me mostró los documentos que pertenecían a su padre y me permitió fotografiarlos en su centro de trabajo. A cambio de su colaboración le ofrecí compartirle, más adelante, las fotografías de ellos.



Figura 23. Nicacia Puma y Wolfgang Málaga revisando documentos. Elaboración propia.

Los archivos de la familia Málaga eran fotografías de época y recortes de periódicos. Se podían leer noticias del contexto social y político de los años 60, relacionadas en su mayoría con las disputas entre Álvarez, quien era a su vez gobernador y juez de paz, y los chincheros. El proceso de destitución de Álvarez debe haber sido un suceso relevante para Málaga, pues él postuló al cargo de gobernador en sucesión y lo ganó democráticamente por mayoría de votos. Algunas de estas noticias encontradas corresponden al diario *El Sol* con fechas entre 1962 y 1963. Había también algunas noticias donde se mencionaba explícitamente a Félix Puma. Uno de los recortes tiene de titular “Autoridades en Chinchero maltratan cruelmente a indígena comunero”. Líneas más abajo, se menciona que la familia del entonces gobernador Álvarez había agredido a Puma hasta dejarlo casi inconsciente como castigo por haber ido a Lima, al Ministerio de Trabajo y Asuntos Indígenas, a quejarse por los 25 topes de tierra que habían sido robados a la comunidad por este gobernador. Además de esta agresión, le robaron los documentos que había tramitado en Lima.



Figura 24. Noticia donde se puede leer una agresión a Félix Puma por parte de familiares del gobernador. Fuente: Diario El Sol, 1961. Archivo de la familia Málaga.

En sus archivos, además, figuran las noticias sobre las elecciones en Chinchero para un nuevo gobernador. En una de ellas, se menciona que para los chincheros significó un triunfo que Justo Málaga sea el nuevo gobernador. Esto generó el descontento de Álvarez, cuyas declaraciones también aparecen en los recortes de periódicos. También pude encontrar noticias que hacen referencia a la existencia de un sindicato de campesinos en Chinchero.

Otras noticias incluyen disputas entre el gobernador Álvarez y el párroco de Chinchero, Augusto Villasante. Este último quedó en coma por las agresiones que le hicieron por encargo de Álvarez. La memoria de la localidad indica que esto fue porque él mostró solidaridad con las comunidades en algún momento. Este suceso fue después de la destitución de Álvarez del cargo. Debido al estado crítico del párroco, se abrió un proceso legal y también religioso al gobernador, que fue finalmente excomulgado por el Arzobispado de Cusco.

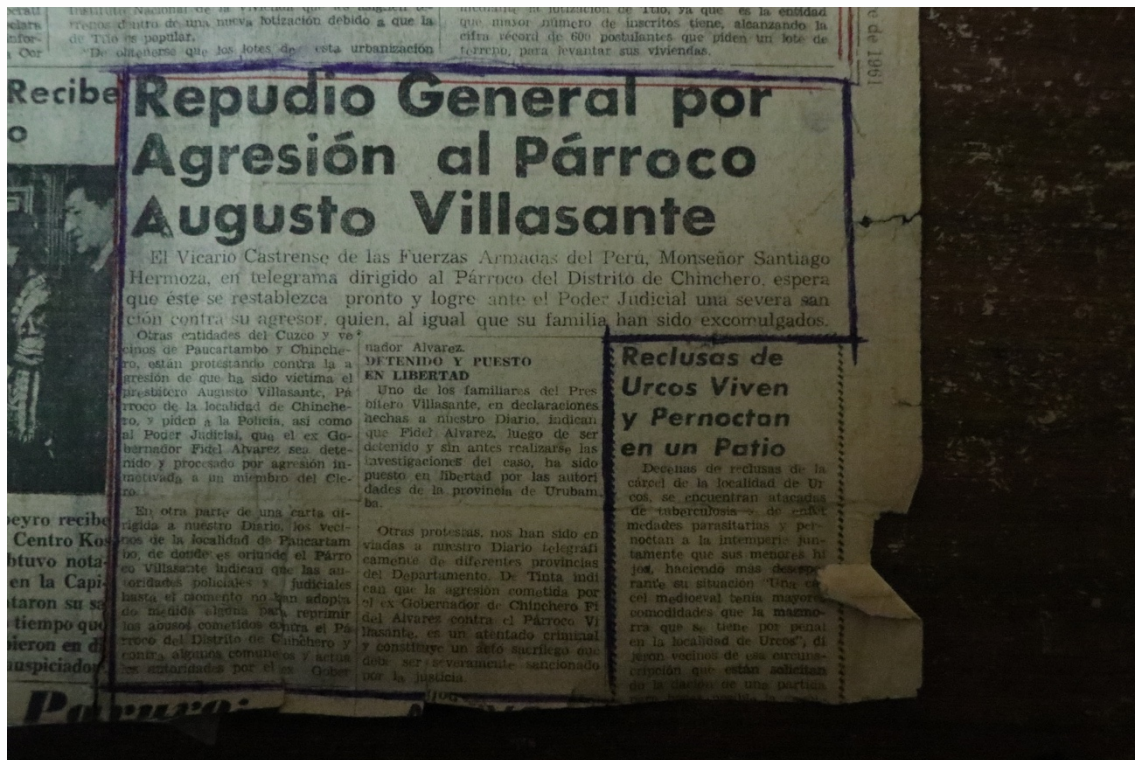


Figura 25. Recorte de noticia sobre la agresión al párroco. Fuente: El Sol, 1961. Archivo de la familia Málaga.

En los documentos de la familia, pude ubicar también un artículo que pertenece a *Voz Municipal* publicado en Lima en 1965, dedicado a la reunión entre los representantes de Chinchero, Lino Puma y Máximo Cano, Honorato Torres como su asesor y el comandante Miranda como representante del Gobierno.

PUEBLO DE CHINCHERO RECLAMA JUSTICIA



Lino Puma, hijo del Lljajta Tayta, Félix Puma y don Máximo Cano, representantes de la Comunidad Indígena de Umashamba del Distrito de Chinchero, Prov. de Urubamba, Cuzco, acompañados por el profesor, Sr. Honorato Torres Quispe Inga, entregan un voluminoso memorial dirigido al Supremo Mandatario, Arquitecto Fernando Belaunde Terry, en manos del Comandante Miranda

Instituciones Regionales

EN LA NOTICIA

Escribe RUMI TIKA

Club Litoral de Pomata

Representativo del Distrito de Pomata de la Provincia de Chucuito, departando de Puno, con sede en Lito, cuyo presidente es el Sr. Pascual Castillo Torres, ha efectuado, que están en preparativos de organización para asistir en franca colaboración al Distrito de Pomata y por otro lado, colaborar ampliamente con las autoridades de esa localidad en la amplitud de sus posibilidades, en todo cuanto concierne al progreso del Distrito.

Centro Social Huayllabamba - Provincia de Urubamba - Cuzco.

Recientemente ha renovado su junta directiva, eligiendo la Presidencia en la persona del Dr. Víctor Huamán, descendiente del adorado hijo del referido Distrito. Las expectativas de los litoes de Huayllabamba, asentadas en Lima, Callao y Baños, están pendientes de las posibles y fructíferas actividades de la nueva junta directiva, pues el pueblo de Huayllabamba, actualmente un pueblo totalmente trasado sin tener la instalación de obras de utilidad, sus autoridades e instituciones, son una fanfarrona de un hombre de autoridad cívica.

Centro Social Hijos de Colcha, Provincia de Paruro, Departamento del Cuzco

Los hijos de Colcha, en su gran mayoría, prestan sus servicios en el campo de la agricultura, pero la realización de algunas obras de utilidad en su zona Estatal

Hay posibilidad de que los pobladores adquieran nuevas tierras en trato directo y por mediación del Ministerio respectivo, para el traslado paulatino de la actual población, pues su actual situación topográfica es sumamente peligrosa por la causa de los aluviones (Llojiles). Se sabe por otro lado que, un hacendado que fue por muchos años Alcalde de ese Distrito, ahora está obstaculizando el progreso de Colcha. Ultimamente ha tenido serios encuentros con las autoridades edilicias. Ojalá la referida Señora deponga su actitud que a nada bueno conduce; no mencionamos su nombre porque creemos que con este llamado es suficiente.

Centro Social Livitaca - Provincia de Chumbivilcas, Cuzco.

El Sr. Hernán Espinosa Balladares, es el hombre fuerte de esa entidad; anteriormente no había muchos habitantes, la venida de la primera autoridad edilicia de Livitaca a la capital, a fin de que rindiera cuentas sobre ciertas malveraciones de los fondos de ese Municipio; por otro lado, la entidad ha entregado en manos del Burgomaestre livitaqueño, después de conseguir de manos del Sr. Presidente de la República, Herramientas y material de construcción para la terminación de la Caseta. Queso a Villita.

Realmente los hermanos Espinosa, Hernán y Glicerio son un ejemplo para los otros hombres que conforman las directivas de sus respectivas entidades; es los muchachos no son de los que se desmayan en sus laureles.

Los hijos del pueblo acusan

Desde hace tiempo, el histórico Distrito de Chinchero, cuna del Brigadier Mateo Punahawa Chiwantito, sufre las vergonzosas aberraciones de un maligno y vultoso individuo de nombre Fidel Alvarez Ramirez. Actualmente sufre las consecuencias de la Excomulgación de la Iglesia Católica por su irracionalidad.

El día 3 de agosto del año en curso, se hicieron presentes en la Ciudad de Lima, los Peroneiros de la Comunidad Indígena de Umashamba del Distrito de Chinchero, Provincia de Urubamba del Departamento del Cuzco, con el objeto de entregar un voluminoso memorial del pueblo de Chinchero en menes del Supremo Mandatario de la República, Fernando Belaunde, hecho que fue posible gracias al sentimiento cívico del Profesor Honorato Torres Quispe Inga, quien asesoró en todo momento a la comisión chinchero.

El contenido del memorial fue, aunque parece irónico lo que de de hace años atrás los pobladores de Chinchero, ha solicitado, impreso y replicado en todas las puertas de las autoridades a fin de obtener garantías y seguridad individual contra la brutalidad de un aberrante mental que desde sus diversos cargos públicos hace y deshace con la bienes material y espiritual de los habitantes de la referida localidad.

El indolente Nerón del siglo 20 no satisfecho con apropiaciones ilícitas de tierras en las extensiones de terrenos de propiedad titular de las Comunidades Indígenas del mencionado Distrito, ha inculcado también en abusos y ultrajes de toda índole desde el honor sexual hasta atentados de vida; así por ejemplo tenemos los siguientes méritos y méritos del referido anti-humano:

El domingo 5 de setiembre de 1961, el Reverendo Dr. Augusto Villante, Párroco del Distrito de Chinchero, fue víctima de malos tratos de Fidel Alvarez Ramirez en las circunstancias en que salía del templo, después de celebrar el Santo Oficio, a raíz de este hecho actual ha sido el más honrado Presidente del municipio sufrimiento en las consecuencias. El suceso en referencia tuvo su origen con el descubrimiento con un ciudadano inconciente con signos de haber sido ahogado en una de las habitaciones de Fidel Alvarez Ramirez, que existe denuncia y juicio criminal pero, el aberrante mental, sigue ejerciendo cargos públicos sin son de burla, vea todas las autoridades, como la policía, significando este hecho despreciable a la magnitud del Poder Judicial.

El 8 de febrero del mismo año, el señor Justo Málaga y su esposa en circunstancia de recoger agua fueron agredidos por las señoras hijas de Alvarez en grado brutal, siendo este acto denunciado en el puebleto de la Guardia Civil, sin que los agraviados hayan encontrado apoyo requerido el mismo día, 8 de febrero, Fidel Ramirez, asaltó y maltrató inhumanamente al anciano Félix Puma Titipenro de 95 años de edad, con el objeto de apropiarse de los documentos referentes a las diversas reclamaciones en Lima, por los notables abusos de Alvarez, el desalmado alandando al anciano, llevándose consigo los papeles referidos; mas después de sentir el terror de matar al anciano y toda su familia, en presencia de haberse quejado en Lima de sus fechorías, Félix Puma Tito, solicitó las garantías pertinentes al entonces Prefecto Sr. Manó, pero desgraciadamente la justicia ha estado lejos de las víctimas de Fidel Alvarez Ramirez.

Actualmente se le sigue juzgando por los delitos de Persecución y Defraudación en agravio del Concejo distrital de Chinchero.

Sería por demás, el continuar aún en resumen sintetizado de los bárbaros hechos y sucesos del (Anti hombre) Fidel Alvarez Ramirez, quien al amparo y

protección de sus compañeros de oficio, sigue causando trastornos y problemas al pueblo de Chinchero, como probando la paciencia de los bondadosos y hospitalarios habitantes chincheros, quienes desde hace años están clamando justicia contra el inquisitivo y los Poderes Judiciales han dado su respuesta nombrándole al acusado de Juez de Paz del Pueblo de Chinchero. (Qué es lo que se pretende con este hecho señores del Poder Judicial) ¿Quiénes serán los responsables cuando al pueblo se le acabe la paciencia?

El órgano Comunal "VOZ MUNICIPAL" denuncia ante el consenso de la ciudadanía Nacional los referidos hechos denigrantes que atentan contra los principios humanos y exige a los Poderes del Estado la intervención inmediata y la inhabilitación permene para los cargos públicos al comprobado delincuente Fidel Alvarez Ramirez, actual Jefe de Correos y Telecomunicaciones, en honor a la justicia; pues de manera contrario, abremos comprobado de que en el Perú, La Justicia es la tra Muerta.

Felipe Mormontoy C. Punaqhawa

Apartado postal 3559-Lima. Los pecados son perdonables, pero las infamias contra un pueblo indefenso, no se olvidan jamás.

PRIMER ALMUERZO DE "UNION SOCIAL CUZQUEÑA" LAS 13 ROVINCIAS" AÑO 1961.



De izquierda a derecha: Sr. Glicerio Espinosa Balladares, Presidente del Centro Social Livitaca; señor profesor Honorato Torres Quispe Inga, Presidente de la Comisión Cívica Pro Chinchero; periodista, señor Felipe Mormontoy Carrasco, Presidente Fundador de "Unión Social Cuzqueña las 13 Provincias" y Dr. Quintanilla y esposa, Presidente del "Centro Calca" y otras Comisiones Institucionales. "Unión Social Cuzqueña las 13 Provincias", entidad Central de la Colonia Cuzqueña, residentes en Lima, Calles y Balnearios, tiene su sede oficial en la Av. José Gálvez 305 - La Victoria - Lima.

¡TE HUIRO!..

UNICO EN SU SABOR Y AROMA
HAGA SU AMISTAD CONVIVANDO
— TE HUIRO — Y VIVA FELIZ

Figura 26. Artículo periodístico en el que se narran los motivos del encuentro entre Lino Puma, Máximo Cano, Honorato Torres y el comandante Miranda. Fuente: Voz Municipal, 1965. Archivo de la familia Málaga.

Este hecho también aparece en las fotografías del archivo de la familia Málaga. En otras fotografías se pueden reconocer los rostros de Lino Puma, Máximo Cano, el comandante Miranda y el profesor Honorato Torres en un encuentro que tuvieron en Lima. En aquella reunión, en 1965, Puma y Cano fueron como representantes de sus comunidades y presentaron sus quejas sobre los últimos acontecimientos en Chinchero al comandante Miranda.



Figura 27. Fotografía en la que se pueden reconocer los rostros de Lino Puma, el comandante Miranda, Máximo Cano y Honorato Torres. Fuente: Archivo de la familia Málaga.

Cuentan que Honorato Torres era un profesor residente en Lima que acompañó a Lino Puma y Máximo Cano en el encuentro con las autoridades del Gobierno. Torres era el tío de Justo Málaga; por eso colaboró reiteradas veces en la lucha de las comunidades. También fue él quien gestionó el oficio en la capital y lo envió a Cusco para que Félix y Lino Puma pudieran salir de la cárcel y huir a Lima. Félix, Lino y varios miembros de la familia Puma fueron acusados falsamente por Álvarez de robarse las tierras y otras acciones ilegales.

En otras fotografías del archivo de la familia Málaga, que pertenecen a otro momento, vemos a Félix Puma en una reunión en la ciudad de Cusco. Wolfgang Málaga fue quien aclaró que el hombre de la izquierda, quien mira de frente a la cámara, es Félix Puma. Podemos reconocer la diferencia temporal de esta en relación con otras fotografías del archivo por el detalle del marco fotográfico.



Figura 28. Fotografía en la que se puede reconocer el rostro de Félix Puma. Félix Puma es el hombre que está a la izquierda del espectador. Fuente: Archivo de la familia Málaga.

Finalmente, había recortes sobre temas sociales de la época, la Santusa (un personaje público de aquel tiempo) exhibiendo pinturas en Lima o los rumores de la presencia de *hippies* en Chinchero.

Los sucesos históricos que se narran son los siguientes. Luego de la excomunión, las nuevas elecciones, las declaraciones en Lima sobre Chinchero, los juicios por las tierras y, finalmente, la reforma agraria, el gobernador se quedó sin herramientas para agredir y continuar intentando usurpar las tierras de las comunidades. Cuentan que los chincheros se alegraron y, según el testimonio de Santiago Puma, Álvarez pidió disculpas a los pobladores por los daños y abusos de poder ocasionados durante su régimen.

3.3 El proceso creativo y algunas discusiones con mis referentes artísticos

De regreso a Lima comencé a dibujar. Esta vez no serían dibujos en el espacio ni relacionados específicamente a la distancia geográfica. En aquel momento había llevado un Seminario de Dibujo en Tiempos de Covid como curso electivo de la facultad en el que realicé muchas exploraciones con luz y dibujo con recortes que aludían específicamente al aislamiento generado por el encierro.

Esto determinó que yo relacione esta distancia con la distancia que tenía con la historia de Félix Puma, aunque esta vez se debía a factores más complejos que la distancia física o de territorio. Escogí una de mis exploraciones, la que intuía que iba más acorde para este proyecto y la repliqué para dibujar lo que iba escuchando, leyendo e imaginando sobre esta historia. Mi manera de dibujar consistía en cortar con la cuchilla directamente sobre la cartulina negra y colocar la silueta sobre una mesa de luz.

En esta etapa tomé como principal referente a Kara Walker, una artista afrodescendiente con formación en pintura y grabado conocida por sus siluetas recortadas de papel. Pese a su educación formal en arte, ella buscaba no hacer pintura. Por ello, indagó en las formas de trabajo manual de personas que no eran consideradas ciudadanas, como mujeres o afroamericanos, así como también en medios que no hayan sido considerados parte de las bellas artes (ICA Boston, 2016). Es en esta búsqueda que ella llega a la silueta y esta se convierte en su principal forma de trabajo.



Figura 29. Gone: An Historical Romance of a Civil War as It Occured Between the Dusky Thighs of One Young Negress and her heart. Kara Walker. Fuente: DiTillio, 2012.

Tomé muchos puntos imprescindibles del trabajo Kara Walker para desarrollar este proyecto. La principal apreciación que tuve luego de escuchar diversas declaraciones de ella en entrevistas y ponencias fue que la distancia de las sombras de sus siluetas alude a la distancia que ella, como mujer afroamericana que ha accedido a una educación superior, tiene con sucesos que se dieron en la época en la que las personas afroamericanas eran esclavizadas durante la guerra de Secesión. La artista intenta acercarse a estas historias lo más que puede a partir de sus siluetas, pero reconociendo las limitaciones de ello. De esta manera, dentro de las siluetas está contenida la información detallada sobre estos sucesos que ni ella ni la sociedad conoce, porque pertenece a la historia oficial, y solo se puede imaginar a partir de lo que ve. Este fue un punto muy importante para continuar con mis dibujos en forma de silueta y calados con cartulina negra.

Para fotografiar mis dibujos, los coloqué sobre una mesa de luz que tenía la particularidad de tener dos botones, uno para las luces fluorescentes, como cualquier mesa de luz, y otro que prendía un solo foco amarillo que parecía el sol cuando le colocaba un *kraft* encima. Utilizaba los *krafts* para mediar la luz y poder fotografiar mis dibujos. Estábamos todavía en aislamiento social debido a la pandemia por covid-19, y todo lo que mostraba tenía que ser digitalizado. En ese momento pensaba que quizás podría hacer una instalación con luz y los dibujos calados en vez del video que había sido mi primera idea.

La silueta, como forma de representación, pertenece a una tradición del siglo XIX que permitía que las personas que no podían costear un retrato pintado pudieran acceder a una forma de representar su imagen. Los materiales necesarios eran cuchilla, tijeras y papeles negros o blancos. La fidelidad del retrato era un aspecto importante. Por ello, los retratos en silueta utilizaban una tecnología que garantizaba que sean la copia exacta de la silueta de la persona, con la ayuda técnica de un fisionotrazo o pantógrafo. Esta fidelidad permitía que se puedan distinguir los rasgos de las personas.

Kara Walker, de manera similar a Sabogal en su pintura indigenista, exagera los rasgos físicos, caricaturizando a sus personajes. La diferencia es que, en los trabajos de la artista, es quizás la exageración necesaria para reconocer sin

mayor dificultad en las sombras a los personajes que son afrodescendientes de los que no lo son. Esto les da una carga racial importante a estos trabajos. Este aspecto del uso de un arquetipo fue aplicado a mi trabajo, cuando decidí colocar en mis dibujos el distintivo del tradicional sombrero chincherino para distinguirlos de los que no lo eran.

Empecé a considerar que en mi proyecto la luz de mi mesa intervenida con *krafts* en mis imágenes tenía un valor particular, así como el espacio vacío de los recortes. Los recortes intervenidos con luz atraviesan el papel y van revelando un pasado. La luz simboliza a Félix Puma. Sobre este punto me explayaré más adelante.

La acción de recortar y hacer incisiones sutiles sobre el papel podría relacionarse con uno de los momentos del proceso del grabado: cuando se dibuja sobre la placa de metal para hacer un aguafuerte. En esta parte del proceso del *intaglio*, el dibujo se realiza con un punzón en vez de un lápiz, el cual retira el barniz de Judea. Esto permite que podamos ver el brillo de la placa de bronce o cobre que anteriormente había estado cubierto por la materia negra del barniz de Judea. Esta acción es similar a la técnica del esgrafiado, en la que una superficie se cubre con dos tintas, una de ellas se sacará para dejar ver la de abajo dibujándose con el punzón. El resultado será un dibujo hecho con dos capas de color a partir de lo que se saca de la capa de encima.

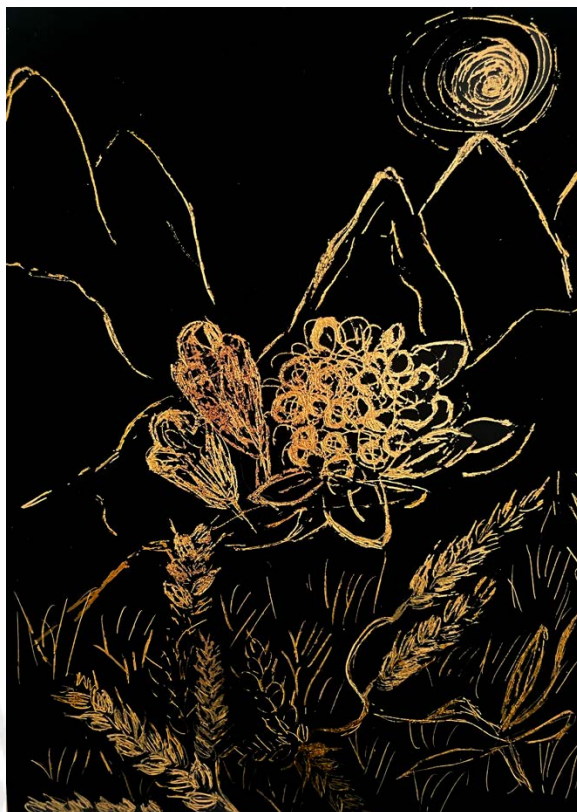


Figura 30. Flores y trigo. Fotografía de un esgrafiado de mi autoría. Elaboración propia.

De igual manera que en el esgrafiado, los dibujos con recorte de esta pieza son hechos con dos capas. Una es el fondo de una mesa de luz intervenida con papeles *kraft* y otra es la del dibujo recortado, sea este calado o silueta, fotografía u otro material de archivo. En ese momento decidí que los archivos debían también estar intervenidos con luz, porque la luz se estaba convirtiendo en un componente permanente en todas las imágenes que iba construyendo. Además, si la luz simbolizaba a Félix, quien era el representado, él debía mantenerse a lo largo de todo el proyecto.

Algo que resulta relevante para mi trabajo es la elección del medio a trabajar. Para Krauss (como se citó en DiTillio, 2006), es necesario analizar al artista no solo desde su aspecto técnico, sino desde la lógica en la cual se elige el medio. Krauss propone este tipo de análisis aludiendo a que el medio, más que la materia, es el fondo y la base de la representación; es decir, la materialidad funciona como estrategia artística para crear significado. En ese sentido, en Kara Walker se puede observar esto en la idea de información contenida en los dibujos con recortes. Bajo esta premisa, comencé a entender lo que significaban los procesos para desarrollar este proyecto.

Así, inicié con la recopilación de archivos para crear uno propio del proyecto y hacer una pieza en imagen en movimiento que sea entendida con mayor facilidad por las personas de la comunidad; los procesos de traducción y retraducción de ida y vuelta del quechua al castellano; la carga simbólica de la decisión de trabajar con siluetas, y los dibujos como fotogramas congelados. Todo ello sin un guion como los que tradicionalmente se usan en los trabajos de video. Registraba mi maqueta en una presentación de Power Point donde iba colocando imágenes para darle una narrativa, luego le añadía audios, y el ensamble de todo ello fue bastante orgánico. A medida que iba aprendiendo a editar videos, iba uniendo todo lo que sabía. Literalmente, el proceso de reconstruir la imagen de Félix era casi un trabajo de restauración de todo lo que había recopilado utilizando la síntesis y la edición. Optar por el video fue algo que sucedió de forma orgánica, además de que consiste en una técnica que fui aprendiendo en el camino porque era lo que el proyecto demandaba. La lógica con la cual elegí el medio del video para mi proyecto radica en que considero que un video hablado en quechua con las voces de la familia puede ser mejor comprendido que otras obras. Por otra parte, la colaboración de la familia le otorga mayor sentido de pertenencia a la pieza. Para los dibujos tomé la idea de Walker de la información contenida en la materia oscura y también la luz, que es la historia que vamos conociendo.

Esta artista y yo compartimos algunos elementos como la silueta y el papel, pero las personas a las que nos referimos tienen una historia distinta, han vivido en contextos distintos, países distintos con lenguas distintas. Sin embargo, he encontrado muchas similitudes entre mi trabajo y su propuesta. Ello se debe a que ambas hablamos de grupos humanos que han sido oprimidos y que han tenido poca representatividad en los gobiernos de sus naciones. Debido a esto, considero que la lógica por la que elegí mis medios y las coincidencias que encuentro en esta artista no son arbitrarias.

Krauss explica que inventar un medio es inventar un lenguaje, siendo el medio un vehículo de comunicación. Un medio constituye un sistema de reglas y una lógica interna. Para Krauss (2012), el medio es la base de la representación, y “el buen arte por definición debe ser el resultado de un objeto estético y un objeto

conceptual, con el marco teórico que resulta de su materialidad” (como se citó en DiTillio, 2012, p. 11). Esto quiere decir que el medio que utiliza Walker vincula el trabajo artesanal de siluetista con una tradición, y esto es percibido en el presente de una manera. La artista tiene una activa resistencia a la pintura. El rechazo a hacer pintura es una posición política en ella porque considera que parte de su metodología es no pensar que lo que está haciendo es pintar. Las siluetas surgen también en su proceso de desvincularse de la tradición occidental aristócrata de la pintura, pues se pregunta constantemente sobre las implicancias de usar el óleo por el origen del material y por aquellos que han hecho representaciones con óleo en la historia del arte. Por otro lado, la mayoría de artistas de silueta han sido artistas anónimos y el medio de la silueta fue considerado un arte artesanal en su tiempo de auge. En su obra, Walker revaloriza el medio y lo adapta a sus necesidades.

En mi propuesta, la silueta y también los calados, que son mi adaptación de las siluetas, funcionan como una alternativa a las técnicas hegemónicas del grabado. Kara Walker y yo compartimos la resistencia a utilizar los medios que nos enseñan en la escuela académica. Ella encuentra su propio medio y método de trabajo en la silueta. Yo tomo esto como referente y lo adapto a mis necesidades para crear mi propio lenguaje visual, como diría Krauss.

Si bien los dibujos que produzco comparten los rasgos de síntesis y alto contraste y pueden verse similares a los dibujos que serían resultantes de técnicas tradicionales de grabado como serigrafía, xilografía y *stencil*, considero importante mencionar que la tradición de siluetas que elijo no pertenece a la tradición de grabado en el Perú. De incluirse en un campo hegemónico del arte, podría tener rasgos en común con lo que hizo Sabogal en su momento. Cuando él introdujo la xilografía al Cusco, no había ninguna imagen de xilografía ni fotografías de xilografías por allí. Hoy en día, la xilografía es considerada un medio artístico de grabado tradicional. Es valioso, entonces, entender el vínculo entre la xilografía y Sabogal, porque él, al igual que Walker en tiempos contemporáneos, eligió una tradición de “arte menor” para crear piezas artísticas. En ese proceso, la revaloran. Él llevó el grabado a ser un objeto artístico que se podía exhibir junto a una pintura. Incluso realizó una exhibición exclusivamente

de grabados en Lima en 1926. Además, como parte de su preocupación por la reconciliación identitaria que mencionamos en el capítulo 2, él encontró un símil de la xilografía en el mate burilado.

En ese sentido, Valenzuela (2019) afirma que Sabogal hace el trabajo de artista etnógrafo y es un agente de la descolonialidad porque confronta patrones de poder desde un nivel sociocultural. Entonces, las obras en las que elige la xilografía, el medio con el que encontró el símil de la tradición de mates burilados, son quizás su manera de hacer un guiño a aquella tradición artesana utilizando lo que él había aprendido en la escuela en Argentina. Para Sabogal, conocer a Flores, grabador de mates burilados, representó un elemento integrador en la fractura identitaria.

En ese momento la xilografía se posicionaba a nivel mundial como una técnica artística porque movimientos vanguardistas, como el expresionismo alemán, la rescataron para romper con el academicismo clásico. El artista miró al artesano y encontró posibilidades donde los artesanos veían error. Ahora el artista podía dedicarse al oficio del grabado y expandir sus formatos y posibilidades. Sabogal también se desarrolló en otras técnicas de grabado, como litografía e *intaglio*.



Figura 31. La mujer del varayoc. José Sabogal. Fuente: Majluf y Wuffarden, 2013.

La madera genera maleabilidad, posibilidades de crear imagen en claroscuro y alto contraste. Este rasgo técnico es compartido con los altos contrastes de las imágenes que construyo. También Sabogal realizó varios dibujos con tinta utilizando el alto contraste. Más allá del aspecto técnico, la lógica de los medios que elijo comparte con Sabogal la elección de un arte no considerado hegemónico, porque ninguna de las escuelas de grabado o arte del Perú enseña dibujo con siluetas y calados como parte de las técnicas que aprenden en los cursos de formación artística. Tampoco existe una escuela de video que enseñe a crear videos como yo los he creado, con un guion en PowerPoint y con dibujos con recortes como *frames* congelados, ligeramente animados, pero sin ser un trabajo de animación.¹¹

En todo caso, elijo las siluetas porque en la historia del arte, la silueta ha logrado otorgar el lenguaje visual necesario a hechos históricos y situaciones de dominación tan complejas como en la época de la esclavitud en Norteamérica. Esto es importante porque es una manera ética de retratar sucesos de los que no existen fotografías, registros audiovisuales o algún otro tipo de registro oficial. Mis dibujos son como yo me aproximo a sucesos que no podemos conocer completamente por la lejanía a estos espacios. Lejanía geográfica y temporal, pero también social y cultural. Elegir dibujos realistas significaría afirmar que mi versión de los sucesos es la verdadera. Lo que sucede con la forma de dibujar que elijo es que deja un espacio para la pregunta, especialmente porque reconozco que hay una carga abstracta en los dibujos. En algunos, las imágenes son más abstractas que en otros, pero siempre hay rasgos que se pueden reconocer en el mundo tangible.

En ese sentido, resulta oportuno mencionar a William Kentridge (2012), otro artista que trabaja con siluetas, quien explica en un ejemplo que, al ver la silueta de un caballo, podemos reconocer algo del caballo en él, aunque no sea la figura exacta. No será muy difícil reconocer la figura en nosotros porque la imagen tiene un sentido de caballo que espera ser activado. Algo similar sería lo que sucede en mis dibujos con recorte, calados y siluetas que he hecho para este proyecto.

¹¹ Sobre este punto puedo mencionar que el Concurso de Creación Experimental de la DAFO (Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios), Ministerio de Cultura, exige la presentación de un guion o tratamiento para poder postular un proyecto a los fondos.

Hay un sentido de una situación en el dibujo. Pese a que no son dibujos muy explícitos, podemos reconocer algo del relato en las imágenes que decidí colocar en el video.

Para culminar los motivos por los cuales elegí los dibujos con recortes, considero que este medio es también valioso porque históricamente ha servido como un medio democrático para retratar a las personas. Aún hoy es una forma de dibujar que utiliza menos presupuesto que las pinturas o grabados con técnicas tradicionales. Esto es así por la economía de materiales tanto de los precios que tienen en el mercado como por la cantidad de insumos que se requieren para elaborar una pieza de silueta. En algunas formas, el método de cortar siluetas puede estar relacionado con la fotografía, ya que ambas funcionan como técnicas de reproducción mecánica del parecido humano (DiTillio, 2012, p. 15).

Una observación que recibí sobre mis dibujos fue que las imágenes del video parecían *film stills*.¹² Podríamos afirmar que las siluetas recrean fotografías, cumpliendo la función práctica de retratar a alguien. La fotografía también nos permite capturar una escena y preservarla para el futuro. Citando nuevamente a Godfrey (2007), la aparición de la fotografía en el arte contemporáneo abre también una posibilidad de representación histórica, ya que es un medio que sirve como grabación del pasado. Una foto es un hallazgo del pasado.

Kara Walker hace el trabajo de pintores de historia, como Eugène Delacroix, William Hogarth o Benjamin West, con su distintivo: las siluetas. De manera similar, yo utilizo la silueta y el calado para hacer dibujos de la historia. Walker se considera a sí misma como una historiadora *amateur*. En la ponencia *The Visible Visual: Humor and Art. Kara Walker Speaks About Her Art* (2011), ella indica que su objetivo no es ser una muy buena investigadora, pero que sí se interesa en conseguir y saber los hechos históricos, lo cual le sirve como base para luego “inventarse” la historia en sus obras. Ella crea nuevas formas de conmemoración histórica y de confrontar eventos históricos aludiendo a la imaginación para recrear lo que falta en la historia. Algo similar es lo que hago

¹² Fotogramas.

en mis dibujos: construyo fotografías del pasado que no existen usando la silueta como alternativa para retratar lo que falta.

Por otra parte, el componente sonoro resulta crucial para mi proyecto por ser un elemento que brinda atmósfera y emoción a la propuesta. Para trabajar el sonido, tomé como referencia al artista estadounidense de origen Hočąk, Sky Hopinka. Este artista trabaja paisajes sonoros en obras audiovisuales como *Jáaji Approx* (2015), donde el sonido funciona como los referentes visuales del proyecto. Los *soundscales* de Hopinka utilizan la lírica para llegar a lo más evocativo y reflexivo sobre la imagen. *Jáaji*, padre en la lengua Hočąk, consta de grabaciones en una casetera de canciones y relatos de su padre para retratar un viaje imaginario de ambos en busca de raíces. La obra abarca diferentes formas de tratar la identidad a través del poema y la oralidad. Esto nos invita a pensar en el sonido del lenguaje: hay una cualidad musical en el lenguaje, en la forma que hablamos y la entonación (Houston Cinema Arts Society, 2020). Además, Hopinka trabaja el color y la abstracción en sus videos. En este aspecto visual también me sentí identificada, por el rasgo abstracto en varias de mis imágenes. Gran parte del trabajo de este artista es etnopoético, hecho a partir de biografías y rechazando la idea de que la historia está en el pasado, invitándola al presente.

Ver estos trabajos invita a reflexionar sobre las posibilidades en diferentes medios para retratar a un grupo social a partir de una memoria personal. El tratamiento de la imagen y especialmente de los sonidos resulta imprescindible para entender los pensamientos y la cultura de los Hočąk. Hopinka busca sus orígenes familiares como parte de la comunidad de los Hočąk, a la que ve y retrata como una cultura viva.

Explica Erlmann (2004) que es posible conceptualizar nuevas formas de conocer una cultura y de comprender cómo los miembros de una sociedad se conocen y reconocen a través de los sonidos. Asimismo, cada sonido tiene una carga simbólica, un signo y una señal. Tomé esto en consideración para validar mi hipótesis de que el audio con la narración de los hechos debía estar quechua. Como mencioné anteriormente, la historia de Félix Puma sucedió “en quechua”, ya que era la única lengua que hablaban en la comunidad en ese tiempo. Además, la cualidad musical es única en cada lengua. También consideré

importante que mis referentes, Hopinka y Walker, tengan interés en la historia. Aunque la perspectiva del primero se inclinaba más por una historia viva, considero que una historia sobrevive a través de las personas que viven después de ellos.

Erlmann (2004) explicaba que, desde el inicio de los tiempos, las personas hemos ido interactuando con diversos sonidos que provenían de la naturaleza, de las actividades diarias y, hoy en día, también de los artefactos. Los sonidos nos permiten conectar con el espacio psíquico y de la imaginación. En ese sentido, los paisajes sonoros permiten representar una realidad (cualquier realidad) de modo empoderado y reflexivo.

3.4 Primeras aproximaciones visuales

Como mencioné en la introducción, este proyecto es consecuencia de la fotografía que me mostró Nicacia Puma sobre su bisabuelo. Este hallazgo me incentivó a indagar más y comenzar a hacer el trabajo de *artista como historiadora* sin saber aún que esa categoría existía. Ya que las fotografías a las que tuve acceso fueron limitadas, me correspondía fabricar las que faltaban. Cuando empecé a dibujar, no tenía todavía definido qué era lo que estaba dibujando o para qué iba a usar las imágenes. Probablemente, los tiempos de pandemia llevaron a que las imágenes de mis dibujos devengan en fotografías, por la necesidad de digitalizar para compartir.



Figura 32. Fotografía del dibujo Félix nos cuenta su historia. Elaboración propia.

Una de las primeras imágenes que realicé fue la que podemos observar arriba. Aunque no aparece en el video, considero importante mostrarla aquí porque, al hacerla, noté que uno de mis objetivos era intentar que Félix cuente su historia. Bajo esa lógica, en esta imagen la silueta de Félix nos muestra una fotografía donde se puede ver a su hijo Lino en una reunión con el comandante Miranda.



Figura 33. Fotografía del dibujo Ir al sol. Elaboración propia.

Esta imagen (figura 33) resulta particularmente especial porque ahí se dio el primer hallazgo de la luz de la mesa que dibujaba el sol, y así fue como la luz se convirtió en una herramienta para el dibujo al igual que la cuchilla. De esa manera, empecé a explorar con los papeles *kraft* como mediadores de la luz.



Figura 34. Imagen del sol 1. Elaboración propia.

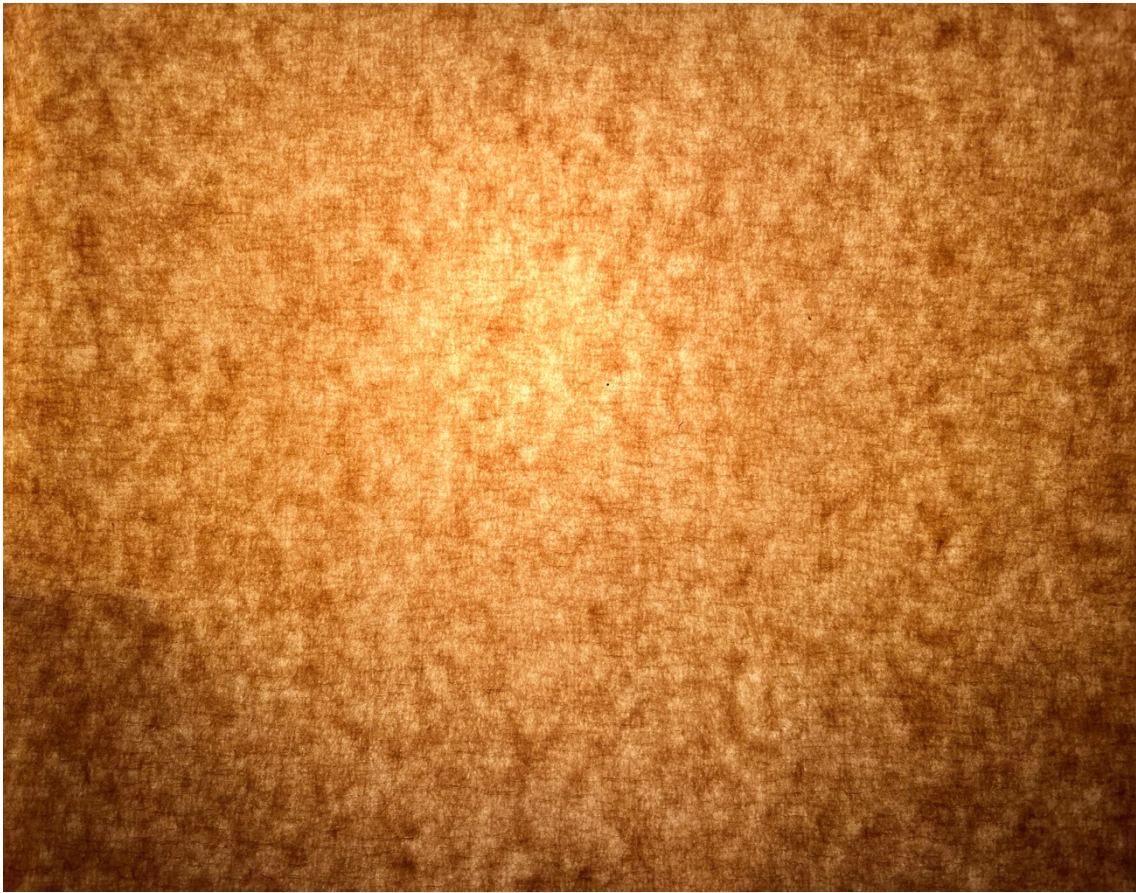


Figura 35. Imagen del sol 2. Elaboración propia.

Coloqué *krafts* de diferentes grosores que arrojaron tonalidades que iban desde el amarillo hasta el rojo. Los papeles *krafts* más delgados, sea por grosor o desgaste, eran más amarillos, y los más gruesos, rojos.

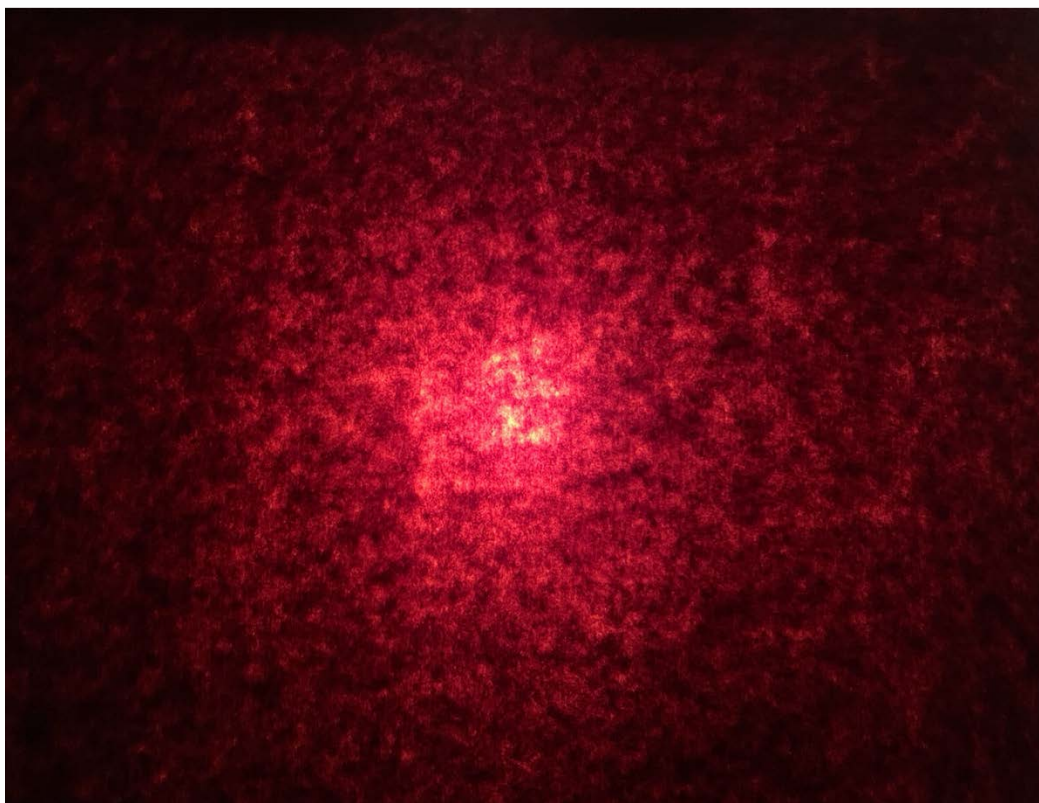


Figura 36. Imagen del sol 3. Elaboración propia.

Cuando hice los dibujos del sol, me sugirieron investigar sobre qué significaba el sol en el mundo andino. Así pude conocer que, en el mundo andino, el sol ha tenido históricamente un significado importante. En los tiempos precolombinos, el sol era considerado una deidad. En *La tempestad en los Andes* (1927), Valcárcel afirmaba que estaba sucediendo un renacimiento indígena. En uno de sus pasajes, hace una analogía entre el sol y el despertar indígena: “De allí van a volver cuando el sol se ponga rojo” (Valcárcel, 2013, p. 30). Esto escribió el autor en la década de 1920 debido a la represión sufrida en los levantamientos de distintas partes del sur. Para los fines de mis dibujos, decidí utilizar esta alusión para la imagen del sol rojo.

Hice muchos dibujos después. No todos fueron incorporados en el video. Tuve que rehacer algunos para arreglar ciertos aspectos formales. Además, dado que iba dibujando lo que iba escuchando, algunas representaciones demoraron en estar acorde con lo que yo imaginaba, y por eso fueron cambiando durante el proceso.

Una de las representaciones que me demoré más en encontrar fue la de la fiesta que hicieron en Chinchero cuando regresó Félix Puma del primer viaje.



Figura 37. Imagen tentativa de fiesta 1. Elaboración propia.

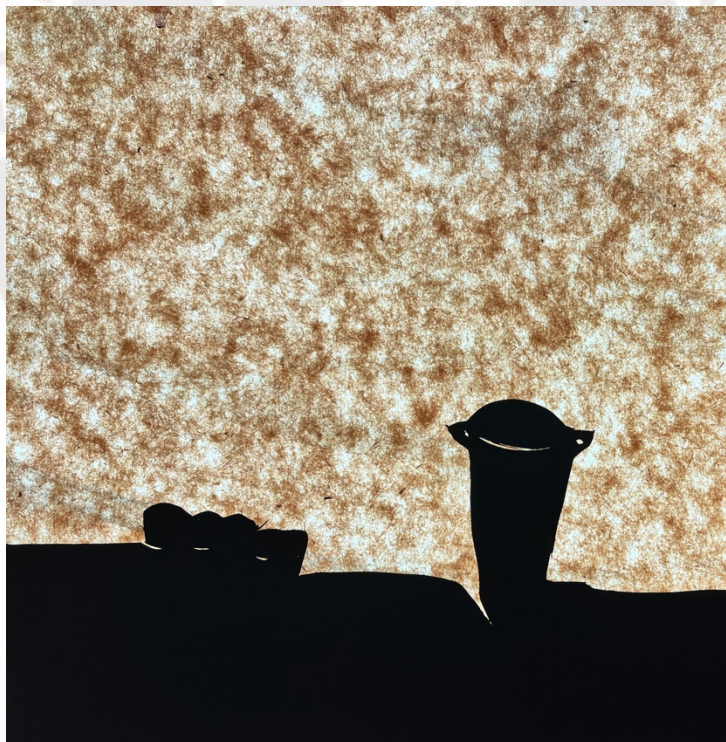


Figura 38. Imagen tentativa de fiesta 2. Elaboración propia.



Figura 39. Imagen tentativa de fiesta 3. Elaboración propia.



Figura 40. Imagen definitiva Fiesta en Chinchero.

Inicialmente quise representar una fiesta, pero me pareció que un momento tan grato no debía tener tanta materia. Además, el jarrón que aparece en el primer dibujo (figura 37) me pareció un poco improvisado. Luego quise hacer énfasis en el compartir de chicha y comida (figura 38), pero tampoco resultó de acorde con mi intención. Luego decidí hacer otra composición (figura 39) basada en el primer dibujo, y nuevamente no estuve conforme. Finalmente, elegí la última imagen (figura 40) porque representaba mejor el compartir y el suceso de la llegada de Félix Puma a su comunidad.

Otro factor al que tuve que enfrentarme fue al problema de fotografiar con luz. Había imágenes que eran sencillas de fotografiar y otras que no.



Figura 41. Prueba de imagen de niña. Elaboración propia.



Figura 42. Imagen de niña definitiva. Elaboración propia.

Una de las imágenes más difíciles de fotografiar fue la de la niña. En la primera foto que tomé (figura 41), la luz se desbordaba por todos lados. Tuve que oscurecer las partes de la mesa de luz que iban más allá de los bordes del papel y luego seleccionar la parte de cartulina negra en Photoshop para oscurecer las tonalidades de negro que se habían “velado”, es decir, aclarado en la fotografía. Finalmente, la imagen de la niña resultó como se ve en la figura 42.

Hice también algunos dibujos con *collage*, debido a la superposición de capas entre luz, papel *kraft* y el calado o silueta. Se me ocurrió añadirle una capa de material de archivo.

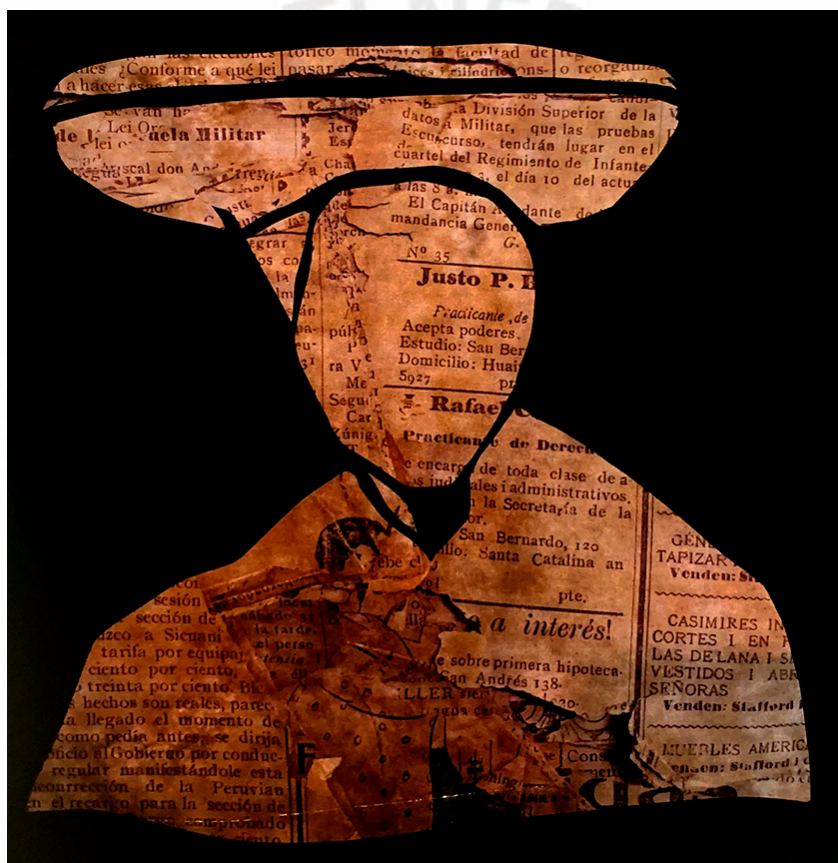


Figura 43. Imagen de Miguel Quispe. Elaboración propia.

Así nació la imagen de la figura 43, en la que se representa a Miguel Quispe, quien vino con Félix Puma a Lima en el primer viaje en 1927. La anécdota de esta imagen es la siguiente. Me encontraba yo en la Biblioteca Municipal del Cusco y, luego de una exhaustiva búsqueda tanto ahí como en la sección de periódicos, no encontré nada sobre Miguel Quispe o Félix Puma. Como los periódicos tenían varias páginas rasgadas y otras apolilladas, se me ocurrió que

quizás las noticias donde aparecen estos personajes estaban en esas páginas desaparecidas. Por ello, el *collage* lleva debajo de la silueta la fotografía de un periódico de esos años con varias páginas deterioradas. Hice también otros *collages*, pero ningún otro aparece en el video.

Mis dibujos usualmente no buscan ser abstractos; sin embargo, suelen verse más abstractos de lo que es mi intención. En ese sentido, decidí tomar el recurso de lo abstracto, aludiendo a lo que dice Kentridge (2012), sobre lo cual me explayé en el capítulo anterior.



Figura 44. Dibujo negativo de la comunidad de Umasbamba. Elaboración propia.

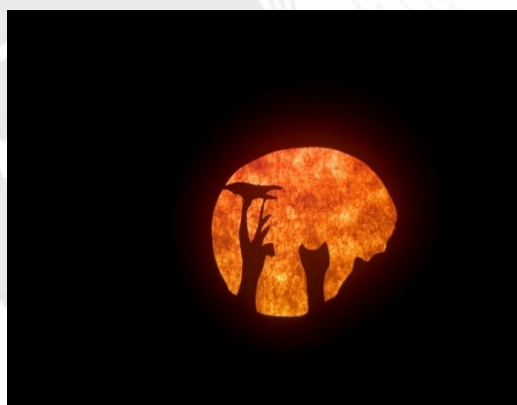


Figura 45. Dibujo positivo de la comunidad de Umasbamba. Elaboración propia.

En las siguientes imágenes podemos apreciar que la de arriba es el negativo del dibujo recortado de un paisaje de la comunidad. Lo incluí en la parte del video donde se narran los abusos del gobernador porque correspondía a una materia que no permitía que la luz pase; es decir, “oprimía al pueblo”.

Así, mis dibujos me ayudan a otorgarle una imagen a aquello que no se puede ver, porque no existe un archivo visual de lo sucedido, pero que se puede escuchar o leer.

Dado que la luz debía aparecer en todas las imágenes, cuando decidí que la pieza sería un video, correspondía imprimir y refotografiar los archivos que iban a aparecer en él.

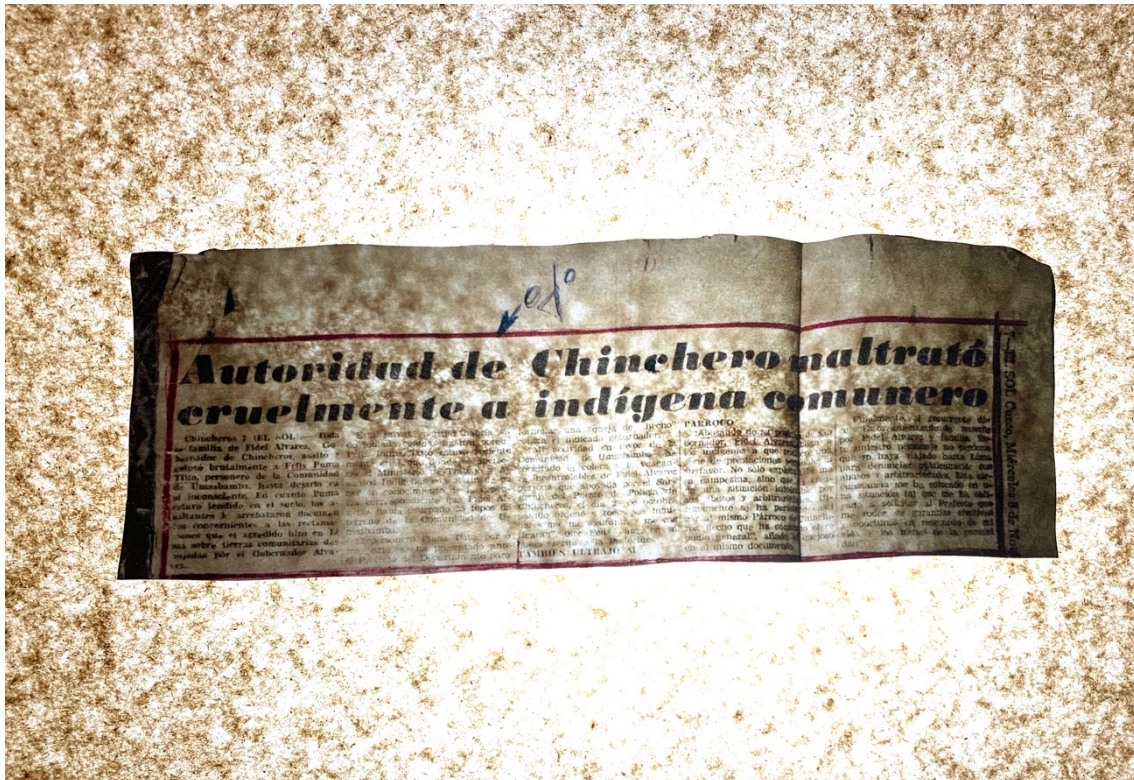


Figura 46. Fotograma del video. Material de archivo intervenido. Fuente: El Sol, 1971. Archivo de la familia Málaga.



Figura 47. Fotograma del video. Material de archivo intervenido. Fuente: Archivo de la familia Málaga.

Aunque en ese momento todavía no había empezado con la elaboración de un video considerando sus medios técnicos, *softwares* y lógicas, sí comencé con la preparación de una secuencia. Consideré, entonces, que podrían haber otras formas de hacer la pieza principal, variables como hacer una instalación sonora o un *slideshow*. Yo no tenía formación profesional en video ni animación y mis primeros acercamientos a la imagen en movimiento habían sido muy *amateur* hasta este momento de la elaboración del proyecto.

3.5 El proceso y la toma de decisiones para la elaboración del video

Pese a las limitaciones mencionadas para enfrentar el lenguaje audiovisual, asumí el desafío de desarrollar una pieza de creación en dicho lenguaje. La propuesta relata la historia de Félix Puma a partir de dos voces: la de Nicacia Puma, quien narra desde sus recuerdos, y la voz de Giraldo Puma, quien cuenta la historia de Félix Puma en primera persona. Las imágenes que acompañan el video son fotografías, materiales de archivo y dibujos que realicé en la técnica del calado en papel intervenidos con luz, que son el intento por acercarme a una

historia de otro tiempo y otro espacio geográfico. Además, están fabricados para sustituir la falta de más material de archivo que no aparece en el video.

El video es una pieza de 9 minutos y 40 segundos. Idealmente, debe exhibirse en proyección en una sala. Sin embargo, puede adaptarse a televisores u otras pantallas más pequeñas. Este es un rasgo valioso porque no limita la posibilidad de la proyección de la pieza a equipos costosos o circunstancias específicas. El formato audiovisual es un medio que resulta familiar para las personas, a diferencia de una exposición tradicional de arte o incluso de un libro, ya que constantemente estamos ante pantallas. Vemos series, películas o telenovelas que están hechas en formato audiovisual. Otro aspecto fundamental para la elección del formato de video es que permite incorporar la participación de la familia, los materiales de archivo, mis dibujos y fotos en el montaje.

En el proceso de creación me fui dando cuenta de que la propuesta no tenía la forma de un video tradicional, en la medida en que no contaba con una narrativa convencional ni actores. Tampoco se trataba de una animación, pese al uso de técnicas de animación en algunos momentos. Llevar el taller de video experimental me ayudó a entender mejor lo que se podía hacer con el medio que había elegido. Así supe que mi proyecto era una pieza de ensamblaje del archivo que iba construyendo: testimonios, fotografías, recortes de periódicos y también las fotos de los dibujos.

Las imágenes fotográficas que aparecen al inicio y al final del video, al igual que los dibujos que conforman el cuerpo de la propuesta, son de mi autoría y fueron creados específicamente para esta pieza. Las fotografías pertenecen al registro fotográfico que hice durante mi estadía en la comunidad y por ello corresponden al presente, a una puerta que se abre hoy, por la cual ingresamos para conocer la historia de la comunidad. Finalmente, luego de escuchar, podemos ver la comunidad tal como es hoy.

Por otro lado, los dibujos calados y siluetas intervenidos con luz fueron fabricados cuando estaba en mi taller, alejada de la comunidad, a partir de mis reflexiones sobre los testimonios que había escuchado, las fotografías que había

hecho o lo que iba leyendo en los materiales de archivo. Estas imágenes corresponden al pasado.

La imagen inicial registra la puerta de la casa de Nicacia Puma. Para esta parte, realicé un transición de dos fotografías. La primera es un registro directo de la puerta, mientras que la segunda es una imagen recreada a partir de la impresión de la foto de la puerta, la cual coloqué en una mesa de luz y refotografié. Ello permitió un tratamiento a la imagen que me lleva a pensar en un tiempo pasado, una alegoría de una luz que nos invita a conocer el pasado. Los fotogramas en los que se escucha el primer enunciado de la voz de Félix Puma van acompañados de esa imagen.



Figura 48. Fotograma del video. Elaboración propia.

Luego de ello, conocemos la historia de Félix, y la narración va acompañada de los dibujos calados y siluetas. Los dibujos son la manera de acercarse a la historia, y la silueta oscura corresponde a los sucesos o emociones a los que no tenemos acceso. Respecto a la técnica, estos dibujos atravesaron las etapas de digitalización, intervención con el *kraft* de luz para añadirle ese rasgo del

lenguaje del video, y, finalmente, fueron fotografiadas para aparecer en el video como *film stills*, ligeramente animados en algunos casos.

Durante el montaje del video, noté que era necesario rehacer una parte de los dibujos, ya que, por tratarse de la técnica de papel calado, no había mucha posibilidad de corregir. En ese proceso adquirí mayor destreza en la técnica del recorte. Además, mientras más tiempo invertía revisando el material que había recolectado tanto en la parte de investigación en campo como en los archivos, mejor era mi acercamiento a la historia. Por lo tanto, el “guion” iba mejorando en el proceso de “reconstruir la imagen de Félix”, que era mi objetivo principal en esta pieza.

Otro aspecto importante fue la decisión de incorporar textos en el video. Los textos cumplen aquí el rol de contextualizar en la historia los sucesos que se narran en el video o son una interpretación personal de lo sucedido (figuras 49 y 50).

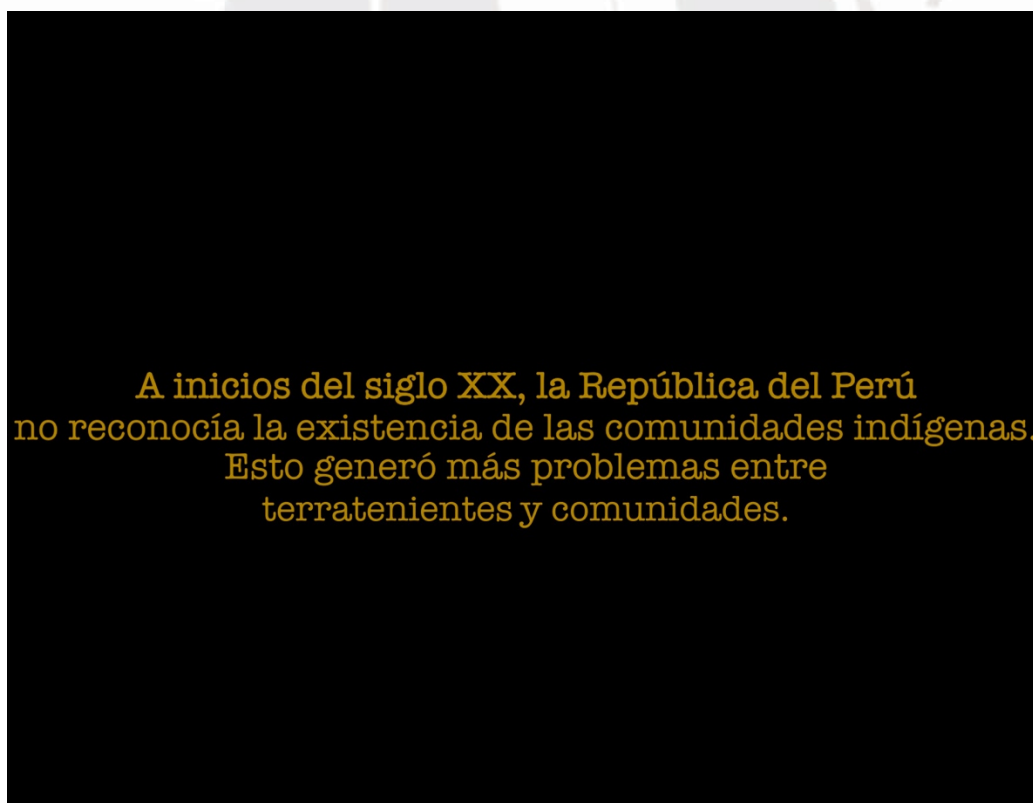


Figura 49. Fotograma del video. Elaboración propia.

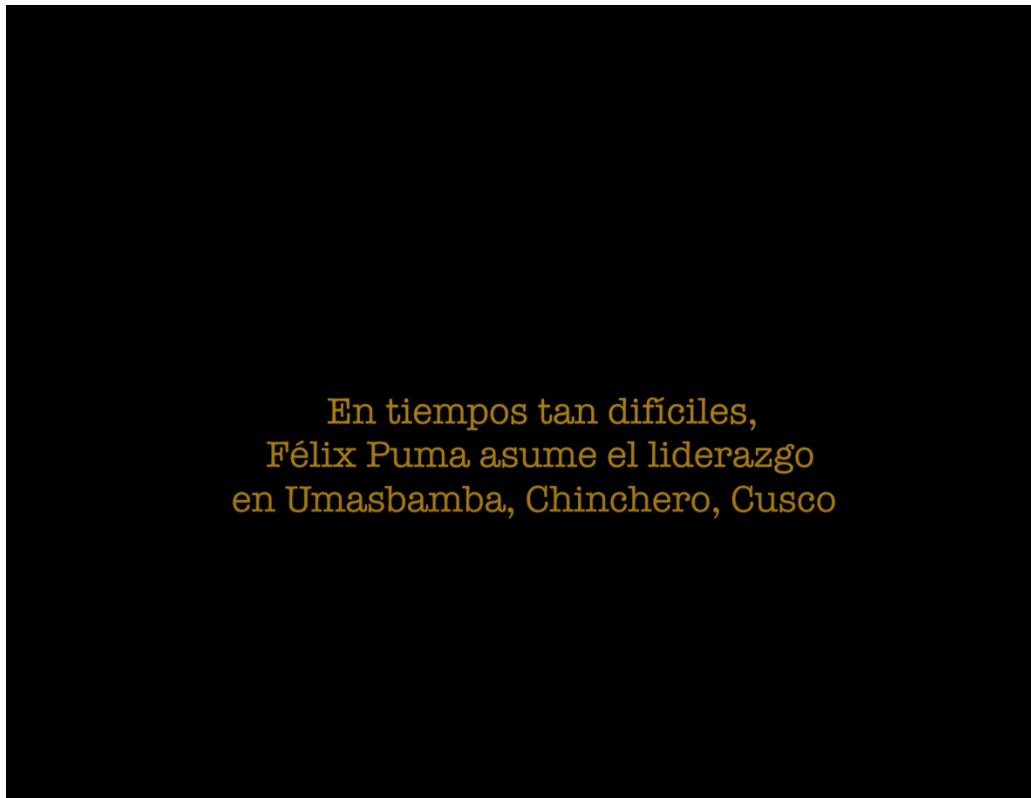
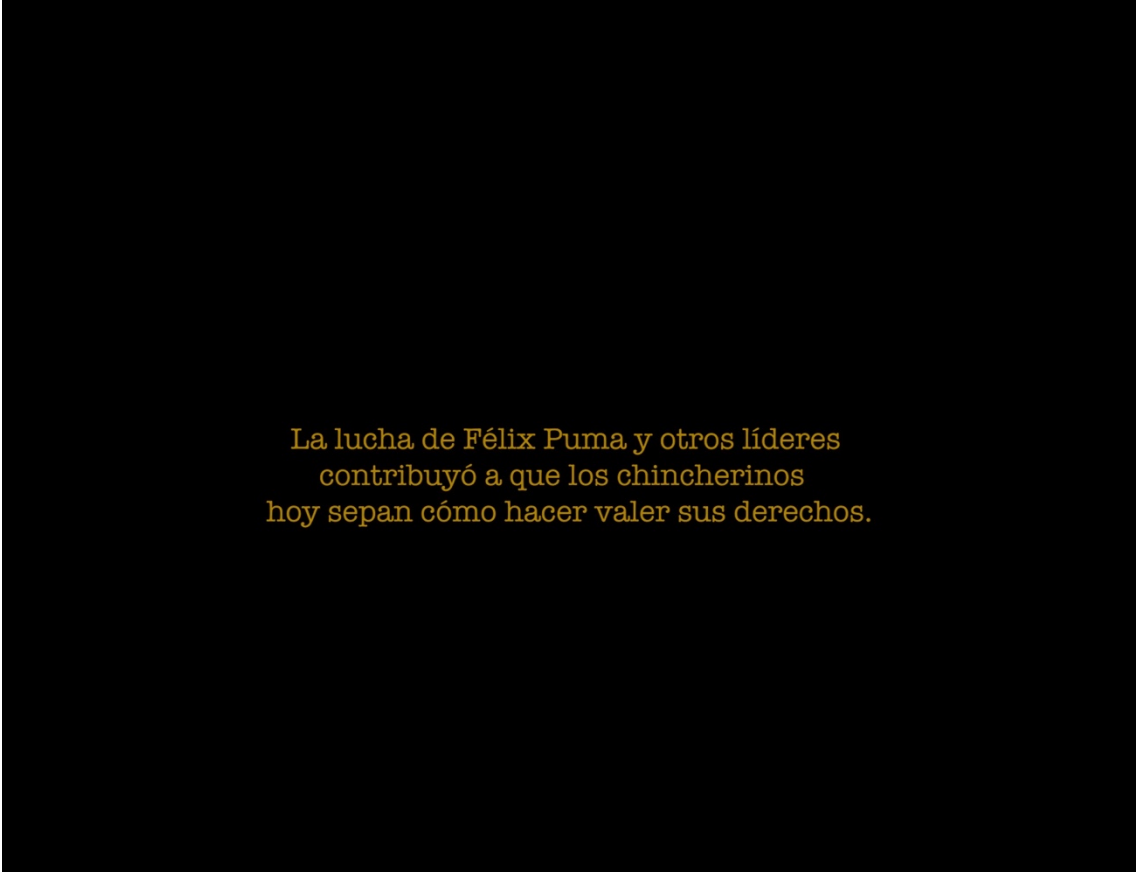


Figura 50. Fotograma del video. Elaboración propia.

Así fue como resolví el preámbulo del video. Las palabras del inicio explican brevemente el contexto del Perú en los años de la lucha de Félix Puma. En la figura 51 se presenta un fotograma del video en el cual se puede leer un texto que tiene mi apreciación personal de los sucesos.



La lucha de Félix Puma y otros líderes
contribuyó a que los chincherinos
hoy sepan cómo hacer valer sus derechos.

Figura 51. Fotograma del video. Elaboración propia.

Para el proceso de reconstruir la imagen de Félix Puma, tuve también que reconstruir su voz. Dado que tampoco pude encontrar archivos sonoros de la voz de Puma, consideré la posibilidad de que uno de sus descendientes le preste su voz para contar su historia en primera persona. Debido a que los sucesos históricos que se narran sucedieron en quechua, es decir, Félix Puma hablaba quechua y las comunidades en Chinchero entendían el mundo en quechua, vi conveniente que el video contenga fragmentos en esa lengua.

Cuando Alessandra Sallo Puma tradujo del castellano al quechua las declaraciones de Villafuerte, caí en cuenta de que la primera maqueta de guion no era muy precisa para representar a una cultura que habla quechua. Descubrí que la forma de entender el tiempo era diferente a la del castellano tradicional. Por ejemplo, yo había elegido originalmente la frase “a fines del año 1927”, pero en el video se señala, finalmente, “al terminar el solsticio de 1927”. La participación de Sallo Puma permitió adaptar algunos relatos de acuerdo con la realidad andina. Nicacia Puma me aclaró este punto al escuchar el audio de su sobrina. Gracias a Alessandra pude hacer el borrador con el primer montaje.

Para el segundo montaje, descubrí que quizás era mejor incorporar la voz de un hombre para que sirva como contrapunto con la voz de Nicacia Puma, de quien tomé fragmentos de la entrevista que le hice para el video.

En un momento consideré incorporar más voces, pero no encontré la manera adecuada de hacerlo. Entonces, preferí quedarme con lo más esencial. Giraldo Puma, a quien entrevisté en Cusco al inicio del relato, fue quien prestó la voz a Félix Puma en la versión final del video. Él hizo nuevamente la traducción del guion adaptado incluyendo las acotaciones de Alesandra y las suyas con ayuda de su sobrino Marco Ttito Puma. Al preparar una nueva versión de la voz de Félix, también me explicaron algunas decisiones suyas en la elección de términos o frases.

Por otra parte, el trabajo sonoro tuvo sus propias particularidades y procesos. Inicialmente, yo grababa todos los audios tanto de voz como de paisaje con una grabadora de audio. Sin embargo, dado que yo no tenía ninguna formación en trabajo sonoro, convoqué al sonidista Wilder Zumarán, un compañero de la especialidad de Comunicación Audiovisual, para afinar la propuesta. Wilder se dedicó a realizar el trabajo de restauración de las grabaciones de audio que yo había grabado previamente. A partir de ello, vió conveniente hacer nuevos registros sonoros para complementar la propuesta. Él grabó sonidos de elementos naturales como caídas de agua, cantos de distintos tipos de pájaros, balidos de ovejas, cacareos de gallos, entre otros, que sirvieron para construir los paisajes sonoros que terminaron de componer el diseño sonoro del video.



Figura 52. Wilder grabando el sonido de una caída de agua entre las comunidades de Taucca y Cúper. Elaboración propia.

Wilder consideraba que los sonidos del video debían ser muy escuetos, como era el concepto de síntesis que abarcaba todos los aspectos tanto visuales y estéticos como de narración del video. Él y yo habíamos elaborado un concepto que iba de la mano de los elementos naturales de fuego a agua. Él grabó los elementos necesarios para realizar la maqueta sonora del video.

Además, hizo las grabaciones sonoras de los alumnos del Colegio Félix Puma Ttito. Ellos colaboraron con su voz para la frase final del video. “Mi nombre es Puma. A mí nadie me tumba”, en quechua. Supe que algunos miembros de la familia Puma que viven en las comunidades cercanas de Chinchero estudiaban ahí, por lo cual era pertinente su participación. Finalmente, algunos alumnos participaron tocando la quena que aparece en los créditos del video.

El audio del video está compuesto de elementos naturales al inicio, los cuales nos sitúan en el lugar de los hechos. Luego aparece la primera voz, de Giraldo Puma como su bisabuelo Félix, contando los sucesos en quechua. Posterior a ello aparece la voz principal, de Nicacia Puma, narrando sus memorias de muy pequeña cuando todavía existía el régimen del gamonalismo. Ella nació en 1964,

y el gamonalismo acabó definitivamente en 1969 con la reforma agraria. Las voces van dialogando y narrando sucesos acompañados de las imágenes construidas. En todo momento aparecen subtítulos tanto para traducir el quechua que habla Giraldo (es decir, Félix) al castellano como para hacer algunas acotaciones al testimonio de Nicacia.

Por otra parte, el trabajo de edición implicó otras decisiones y particularidades. Utilicé los recursos de disolver y corte para las transiciones. Esto generó imágenes muy interesantes como la que aparece en la parte final del video (figura 53). Durante el proceso de montaje fui también conociendo mejor las herramientas de Adobe Premiere.



Figura 53. Fotograma del video. Elaboración propia.

Un aspecto desafiante fue encontrar el ritmo adecuado para el video. Si las imágenes pasaban muy lento, el espectador del siglo XXI no iba a poder seguirle el hilo, pero la voz que aparece en el video era cadenciosa. Dado que el ritmo lo pautaba la voz, decidí que los fotogramas congelados estén ligeramente animados. Esto también iba de acuerdo con la velocidad con la que sucede la vida en los

espacios rurales, y también a lo lenta que fue la lucha de Félix Puma por recuperar sus tierras. Fue necesario encontrar el balance.

En la edición no fue posible leer los documentos. Hice un intento por que se pueda ver un fragmento de la resolución de la creación de una escuela primaria que solicitó Félix Puma, pero aun así no podía leerse en el video. Este aspecto fue un detonante para que más adelante decida incorporar los documentos en la instalación final.

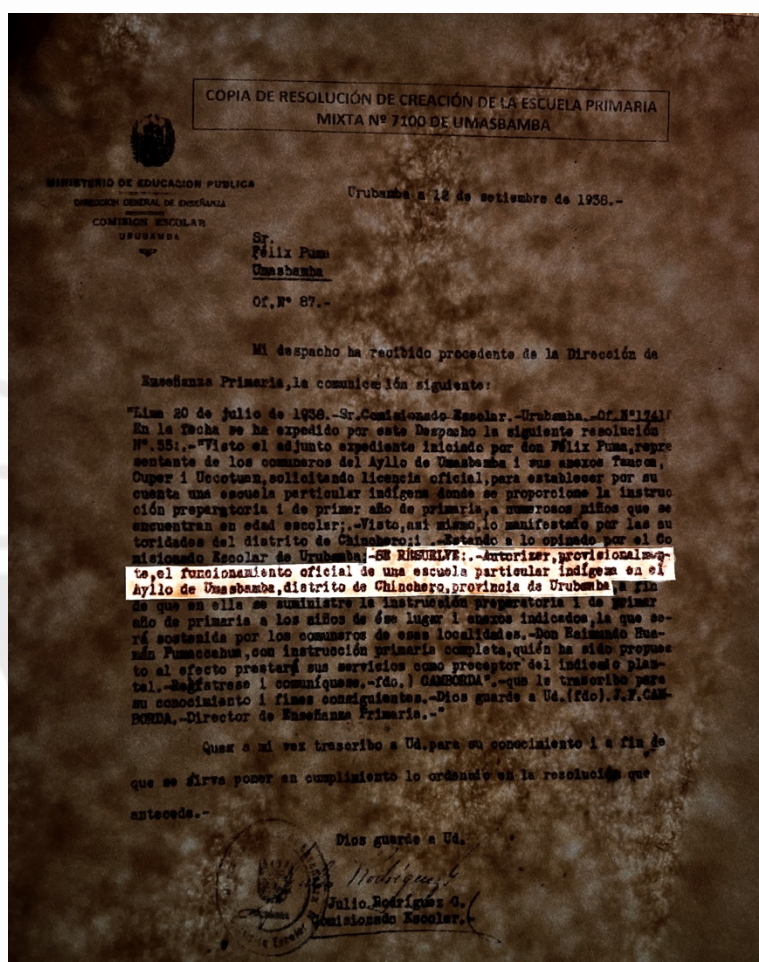


Figura 54. Copia de la resolución de creación de la escuela primaria en Umasbamba intervenida por mí. Fuente: Villafuerte, 2017.

Desde mi perspectiva, en la edición de este video encuentro que el tratamiento de las imágenes corresponde a la manera en la que los grabadores construimos las imágenes. Los dibujos o fotografías, que son los insumos que aquí se han utilizado, atraviesan por varias etapas. Todas las técnicas de grabado requieren varias etapas y todas ellas van dándole una carga que construye el dibujo final. Todo este proceso crea formas de resignificar, como en el montaje del video.

En estos tiempos, la fotografía se utiliza para hacer grabado. Una forma bastante común es cuando las fotos son digitalizadas y serigrafiadas. El contenido de la foto inicial no es el mismo, pues ahora tiene la carga de la técnica de serigrafía. En realidad, lo que sucede con el dibujo no es muy distinto. Mis dibujos tienen la carga de la fotografía y de la imagen en movimiento.

La creación de este video ha ido sucediendo a medida que se iba reconstruyendo la historia y contándose con nuestros propios medios. Es por ello que podríamos decir que es una pieza que lleva una carga documental y de crónica.

3.6 Socialización del video

Durante varios meses estuve evaluando la manera adecuada de hacer el montaje la pieza. Pensé reiteradas veces en hacer una instalación como segunda pieza. Esto porque pensaba que una videoinstalación podría ser más adecuada para enfatizar el encuentro con el público. Finalmente, decidí que más importante que la instalación era mostrar los archivos que no aparecen en el video, pero que sirvieron para su elaboración. De esa misma manera, consideré que la instalación debía contener los archivos y que los apuntes de esta investigación podían formar un fotolibro. Consideré que la retribución era un aspecto trascendental de este proyecto, ya que también había sido un motivo importante para elegir que la pieza sea un video. La socialización del video era un aspecto muy importante, y ocurrió de la siguiente manera.

Los miembros de la familia Puma que viven en Lima pudieron asistir al montaje de la exposición de egresados en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP) realizada entre febrero y abril de 2023. Por otro lado, los miembros de la familia que viven en Chinchero pudieron asistir a una proyección en casa de Grimaldina Puma en agosto del mismo año.

Un suceso importante en la exposición que se hizo en el CCPUCP fue la asistencia de Graciela Hanco Cano. Ella se enteró ese día de que su abuelo Máximo Cano fue quien acompañó a Lino Puma a Lima en 1963. Ella vió por primera vez la foto digitalizada donde aparece él en la reunión que tuvieron en Lima con el comandante Miranda.



Figura 55. Fotografía en la que se pueden reconocer los rostros de Graciela Puma, Graciela Hanco Cano y Nicacia Puma. Fuente: Altamirano, 2023.



Figura 56. La familia Puma y yo en la exposición de egresados en el CCPUCP, al costado del televisor con la proyección en loop del video. Fuente: Altamirano, 2023.

En la proyección en la casa de Grimaldina Puma, ellos pudieron reconocer las locaciones de las fotografías que aparecen al inicio y final. También me

comentaron nuevas percepciones de cómo pudieron haberse dado los hechos durante aquellos tiempos.

También presenté el video a los alumnos y alumnas de primero a quinto año de secundaria de la Institución Educativa 50609 Félix Puma Ttito. Ellos fueron a ver la proyección donde también les hable un poco sobre la Pontificia Universidad Católica del Perú y las carreras universitarias que se pueden estudiar ahí.



Figura 57. Proyección del video en I.E. Félix Puma Ttito. Fuente: Altamirano, 2023.

4. Reflexiones finales

Este proyecto, cuyo resultado lleva el nombre *Soy gente, soy Puma* comenzó con la búsqueda de la historia de Félix Puma como líder campesino del siglo XX a partir de su retrato fotográfico. Consideraba que a través de Félix podría conocer la memoria histórica de una comunidad de campesinos cusqueños. Sin embargo, mi trabajo me llevó por muchas esferas, como el tratamiento del archivo, la memoria familiar, las formas de vida en Chinchero, los conflictos de identidad de mis referentes y el racismo estructural.

Al buscar a Puma, encontré que estaba haciendo el trabajo de artista como historiadora, lo cual me llevó a ver algunos aspectos con el lente de una historiadora *amateur*. De esta manera, pude reconocer que no existe una memoria oficial sobre los sucesos en las tierras de Chinchero. No hay muchos libros donde encontrar la historia del lugar y la mayoría de lo que se sabe ha sobrevivido gracias a las narraciones orales. Muchos de los archivos también están fuera de lugar; es decir, se dice que cierta persona de la comunidad los tiene, pero no todos los han visto. Tampoco hay fotografías sobre ellos. Otro aspecto importante es que, aunque muchos de los pedidos de Félix Puma le fueron concedidos (como la construcción de una escuela), también es cierto que muchas de las luchas de las comunidades persisten. Todavía existe una exclusión a las personas indígenas y campesinas en casi todas las esferas del poder estatal y también persiste el racismo en nuestras sociedades. Esto lo podemos comprobar porque todavía necesitamos utilizar la palabra *indígena* para referirnos a una parte de la población peruana.¹³

El último libro que leí para la elaboración de esta tesis se llama *Who owns native culture?*, cuyo autor, el científico social Michael F. Brown (2003), hace un énfasis sobre el derecho humano a la privacidad. Esto, aunque se considera en

¹³ La palabra *indígena*, que ha estado en constante evaluación, hoy se usa sobre todo para referirse a comunidades de indígenas. La ONU actualmente reconoce la posibilidad de un individuo o una comunidad de autoconsiderarse indígena, el Comité de Ética de la Investigación la PUCP utiliza el término *comunidades diferenciadas* y el Estado peruano reconoce a Taucca y Umasbamba como comunidades campesinas y pueblos indígenas desde 1966 y 1927, respectivamente.

Occidente vinculado a lo individual también se vincula a grupos o comunidades. En ese sentido, hay información que pude conocer, pero que elegí mantener en privado por motivos éticos. Además, evidentemente, hay información que no pude conocer, por respecto a la privacidad de las personas. Sin embargo, debo mencionar que en todo momento la familia Puma estuvo dispuesta a colaborar con el desarrollo de este proyecto. Siguiendo la lógica de la reserva, mis decisiones técnicas como las siluetas requieren de que algunas escenas no sean mostradas al público, sino solo sugeridas.

Hoy en el arte, las siluetas cortadas en papel se han convertido en una cuestión interesante para tratar problemas de injusticia racial, ya que nos permite encontrar capas narrativas sobre la construcción de la identidad racial en las imágenes, así como también reconocer las limitaciones de aquello que podemos conocer. Kara Walker retrata con elegancia temas tan horribles y desgarradores como el de la esclavitud durante la guerra civil y yo busco hacer lo propio tratando narraciones que también hablan de opresión en tiempos pasados. Para mí, ha sido importante que el tema principal sean los logros y victorias de un líder campesino a pesar de la vulnerabilidad a la opresión por causa del régimen del gamonalismo.

Por otro lado, la elección de mis medios técnicos difiere de las técnicas tradicionales de grabado. Considero que el proceso de conocer el medio (o los medios) que requería este proyecto fue positivo para ir conociendo lo que el proyecto pedía o necesitaba. Además, el rasgo e interés disruptivo corresponde a los intereses decoloniales y de ruptura con la hegemonía del proyecto y la tesis.

Para un retrato más eficaz de Félix Puma fue necesario comprender no solo el contexto estructural de la explotación gamonal, sino también la cultura y las tradiciones de los habitantes campesinos de Chinchero y sus familias. En ese sentido, tengo una deuda de gratitud con todos los miembros de la familia Puma y reconozco lo valioso del vínculo que se ha formado con ellos por causa de este proyecto.

Como mencioné anteriormente, logré identificarme con la definición de artista como historiador de Godfrey (2007) al realizar este trabajo. El artista como

historiador está preocupado por un suceso histórico y por la historia de los medios técnicos con los que elige trabajar. De mis referentes, hallé que la cuestión del conflicto de identidad es un problema nacional desde los inicios del mestizaje entre Occidente y el mundo andino. La mayoría de mis referentes, Sabogal, Chambi, Ramírez e incluso Walker cuestionan en determinados (o varios) momentos de su obra el tema de la identidad. Como personas mestizas, o que nos reconocemos mestizas, nos resulta difícil habitar entre los mundos. Los artistas peruanos que he analizado en esta tesis se han preguntado reiteradas veces sobre qué significa ser peruano y se han apoyado en la imagen del campesino o indígena. Esto quizás porque, como personas mestizas, intuimos la existencia en nosotros de rasgos de lo que se conoce popularmente como indígena, aunque no sea tan sencillo de identificar. Además, ellos han planteado este asunto como base para entender nuestra nación.

En síntesis, recojo el optimismo y los esfuerzos de reconciliación de nuestra identidad en Sabogal; la majestuosidad de Chambi, y su búsqueda por hacer un retrato que capture la verdad social sin ser miserabilista; el tratamiento de voz en Nora de Izcue dando espacio para que otras personas hablen y el manejo del material de archivo. Así como también me he apoyado en la propuesta de Juan Alejandro Ramírez sobre el diálogo con otras personas. La cualidad musical de una lengua de Hopinka y el espacio para la pregunta de Walker son también planteamientos que me han servido para construir mi pieza.

Otro hallazgo importante de este video es que la lucha por el reconocimiento de tierras requiere también del reconocimiento histórico a los líderes anónimos. El retrato reconstruido de Félix Puma es una evidencia de ello, porque una historia personal se esclarece en una sociedad que muchas veces todavía vincula lo indígena con lo anónimo.

En todo momento busqué que mi pieza pueda tener un gran alcance y que sea fácil de comprender. Pensaba que los espectadores que hablan castellano podrían leer los subtítulos, y los que no, podrían escuchar el quechua. En efecto, la narración oral ha permitido que la pieza pueda ser comprendida con mayor facilidad por los adultos mayores de Chinchero y los descendientes más jóvenes de Puma. Mi objetivo es que a mediano plazo pueda ser visto por más personas

de la comunidad y compartir hallazgos, como lo que sucedió con Graciela Hancoo Cano, quien pudo conocer la historia de su abuelo Máximo Cano desde otra óptica y ver fotografías que no había visto hasta ese momento.

El resultado de toda mi indagación y mis objetivos es una pieza artística de la imagen en movimiento, que también tiene elementos del documental y la crónica; y el fotolibro que es una recopilación del proceso de creación.

Me considero una persona bastante optimista (como dice María Wiese de Sabogal) y por eso me detengo a enfatizar que Félix Puma nos invita a pensar que es posible vivir mejor y lograr cambios sociales. Para esto se recalca en la pieza que siempre fue necesario tener aliados, aliados pares (los que fueron a Lima con Félix Puma), aliados abogados (Honorato Torres), aliados letrados (Miguel Quispe y Juan Antonio Villafuerte), entre muchos otros que seguramente existieron, pero de los que yo no tengo información. El trabajo colectivo de las comunidades es clave porque es lo que ha permitido que haya cambios sociales en la historia. También es lo que ha permitido que este proyecto pueda culminarse porque, así como cuando en Chinchero se hacen casas, y toda la comunidad apoya en la construcción, el apoyo de Nicacia Puma, Ceferino Puma, Grimaldina Puma, Alessandra Sallo Puma, Yasmín Sallo Puma, Guido Sallo, Justina Puma, Margot Quispe Puma, Giraldo Puma, Marco Ttito Puma y otros miembros de la comunidad y de la familia Puma tanto en Cusco como en Lima ha sido esencial para edificar esta tesis.

Dado que la historia ha sido un eje importante en este proyecto, finalizaré con una reflexión de Godfrey (2007): El futuro es uno en el que las historias de los desposeídos son reconocidas (...). El futuro es uno donde los monumentos nacionales se disuelven y destruyen. Las historias antes no reconocidas se cuentan, nuevas visiones se crean (...) como estos actúan para transformar la imposibilidad en posibilidad. (p. 171)

La importancia de este trabajo radica ahí donde menciona este autor: para que, en el futuro, historias como estas se cuenten, incorporando estas visiones a la historia de nuestra sociedad y transformando, así, aquello que parecía improbable por el racismo estructural, en algo posible.

Finalmente, la pieza que construí para este proyecto es, también, una acción de retribución y agradecimiento a Nicacia por su rol de cuidadora en mi familia y por el cariño que hemos mantenido a lo largo de los años.



5. Recomendaciones

Elaborar este trabajo de investigación suscitó una serie de complejidades: una que he mencionado reiteradas veces es mi experiencia como persona, nacida y criada en Lima, respecto a la vida campesina en comunidad. Por eso, recomiendo, para llevar a cabo proyectos en comunidades como este caso en Chinchero, Cusco, el constante diálogo con personas que pertenecen a distintos contextos y trabajen temas similares.

En el proceso de realización conocí proyectos en Chinchero, muy valiosos, como el de la organización no gubernamental del Centro de textiles tradicionales del Cusco. Recomiendo tener como referencia su trabajo porque revaloran la cultural local, reivindicando la memoria albergada en los textiles. La iconografía de estos han permitido la transmisión de conocimientos en el tiempo.

Por otro lado, tuve dificultades para encontrar los archivos que requería la investigación. Confirmé en las visitas a las comunidades, allegados y conocidos de la familia que había un interés por ver fotografías y documentos sobre Félix Puma y su historia. De esta observación recomiendo que se pueda gestionar en un corto o mediano plazo la accesibilidad y difusión desde una mirada ética los materiales mencionados. Así como realizar el esfuerzo por ubicar los archivos que me comentaron que existen para exhibirlos a la comunidad. Priorizando la socialización de estos en las comunidades donde hubo más protagonismo.

Abordar un tema como el de la imagen del líder campesino Félix Puma desde el arte significó un desafío. Encontrar el punto de equilibrio entre la memoria campesina de la localidad y algunos de sus habitantes versus la forma en la que esto debía ser representado en las artes. Decidí desarrollar los dibujos, siluetas y calados, el formato video y más adelante el fotolibro. Sin embargo, sé que existen otras posibilidades formales de

abordar temas campesinos en el arte. Recomiendo continuar investigando sobre maneras de representación de memorias y figuras campesinas peruanas a través del dibujo, el grabado y las artes en general.

Por último, considero importante llevar estas historias a espacios diversos donde se pueda visibilizar personas que representan procesos importantes en nuestro país y tejido social. Así como también recomiendo llevar a cabo acciones de devolución a la ciudadanía de la información sobre su localidad. Esto puede ser mediante talleres, activaciones, gestiones con entidades, etc. en la medida de las posibilidades de los realizadores de proyectos.



6. Bibliografía

- van Alphen, E. (2014). *Escenificar el archivo: arte y fotografía en la era de los nuevos medios*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Arreátegui, M. (2004). Juan Alejandro Ramírez: el antropólogo del cine. *Butaca Sanmarquina*, 6(21-22), 78-80.
- Arteaga, C. (2018). Una representación indígena en tiempos revolucionarios velasquistas: *Runan Caycu* (1973) de Nora de Izcué. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 151-175.
- Barrios, F. y Hare, P. (2010). *Juan Manuel Figueroa Aznar. Fotografías*. Ediciones Roka.
- Bedoya, R. (1993). El indígena en el cine peruano. *Márgenes. Encuentro y Debate*, (10-11), 171-181.
- Berger, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Gustavo Gili.
- Brown, M. (2003). *Who Owns Native Culture?* [¿A quién pertenece la cultura nativa?]. Harvard University Press.
- Buntinx, G. y Wuffarden, L. (2003) *Mario Urteaga: nuevas miradas*. Fundación Telefónica; Museo de Arte de Lima.
- de la Cadena, M. (2004). *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cusco*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Camp, R. (1978). Martín Chambi, Photographer of the Andes [Martín Chambi, fotógrafo de los Andes]. *Latin American Research Review*, 13(2), 222-28.
- Chicago Humanities Festival. (4 de marzo de 2013). Kara Walker: Rise Up Ye Mighty Race! [Kara Walker: ¡Levántate, poderosa raza!] [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=meSWqY_vMo0
- Contreras, J. (1981). El gamonalismo local y la reforma agraria: el caso de Chinchero (Perú), 1940-1979. *Boletín Americanista*, (31), 15-39. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2937908>
- Contreras, C. y Cueto, M. (2018). *Historia del Perú Contemporáneo* (6ª ed.). Instituto de Estudios Peruanos.
- Curo, M. (2014). *Informe preliminar de proyecto de investigación arqueológica en el monumento prehispánico del parque arqueológico de Chinchero, sector Q'entepata* (Informe preliminar). Sub Dirección de Patrimonio

Cultural y Defensa del Patrimonio Cultural; Área Funcional de Obras y Puesta en Valor de Bienes Muebles e Inmuebles.

<http://biblioteca.culturacusco.gob.pe:8080/bitstream/ddccusco/758/1/Informe%20preliminar%20parque%20arqueológico%20Chincheru%20sector%20Qentepata.pdf>

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Editorial Trotta.

DiTillio, J. (2012). *Perverse Fascination: Medium, Identity and Performativity in the Art of Kara Walker* [Fascinación perversa: medio, identidad y performatividad en el arte de Kara Walker] [Tesis de maestría, Universidad de Oregón].

https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/12970/DiTillio_oregon_0171N_10594.pdf?sequence=1&isAllowed=y

El Comercio. (2010). *Maestros de la pintura peruana: José Sabogal*.

Erlmann, V. (2004). *Hearing Cultures. Essays on Sound Listening and Modernity* [Culturas auditivas. Ensayos sobre la escucha sonora y la modernidad]. Berg Publishers.

Escobar, A. (2020). El reparto de la tierra a través de la Revolución Mexicana (1915-1930). Los Valles Centrales de Oaxaca (México). *Historia Agraria de América Latina*, 1(2), 21-46.

Figuroa, L. (Director). (1974). *El cargador* [Película]. Perucinex.

Flores Galindo, A. (2021). *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes* (7ª ed.). Horizonte.

Garay, A. (2006). *Martín Chambi*. Fundación Telefónica.

Godfrey, M. (2007). The Artist as Historian [El artista como historiador]. *October*, 120, 140-172. <http://www.jstor.org/stable/40368473>

Godoy, M. (2012). *Lo autobiográfico dentro del documental contemporáneo en el Perú* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis PUCP.

Godoy, M. (2013). *180 ° gira mi cámara. Lo autobiográfico en el documental peruano*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

González, L. (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Gustavo Gili.

- Google. (s.f.). [Indicaciones de Google Maps para ir a pie desde Umasbamba, Cusco, Perú, al I.E. Lauramarca, Cusco, Perú]. Recuperado el 16 de octubre de 2023, de <https://maps.app.goo.gl/mX51pEyfTRuQMGpi9>
- Grignon, C. y Passeron, J.-C. (1992). *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. La Piqueta.
- Guasch, A. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Ediciones Akal.
- Gutiérrez, J. (2007). *La generación cusqueña de 1927*. Editorial Horizonte.
- Huayhuaca, J. (1991). *Martín Chambi: fotógrafo*. IFEA.
- Hopinka, S. (2015). *Jáaji Approx* [Videoarte]. <http://www.skyhopinka.com/jaaji-approximately>
- Houston Cinema Arts Society. (13 de mayo de 2020). *Memory Strata: A Conversation with Sky Hopinka and Simon Liu* [Estratos de memoria: una conversación con Sky Hopinka y Simon Liu] [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=HI0wZkfZuBo>
- de Izcue, N. (Directora). (1973). *Runan Caycu* [Película]. Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social.
- Kapsoli, W. (1984). *Ayllus del Sol: anarquismo y utopía andina*. TAREA.
- Kelsey, R. y Stimson, B. (2016). El doble índice de la fotografía (una breve historia en tres partes). *Kaypunku*, 3(1), 109-140.
- Kentridge, W. (20 de marzo de 2012). *Drawing Lesson One: In Praise of Shadows* [Lección de dibujo uno: reconocimiento de las sombras]. The Charles Eliot Norton Lectures. Mahindra Humanities Center. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=cdKkmSqYTE8&t=852s>
- Klarén, P. (2008). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Lauer, M. (1976). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Mosca Azul editores.
- Lauer, M. (1993). La pintura indigenista peruana. *Márgenes. Encuentro y Debate*, (10-11), 93-106.
- Lauer, M. (1997). *Andes imaginarios: discursos del indigenismo 2*. SUR.
- Majluf, N. (2022). *La invención del indio: Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Majluf, N. y Wuffarden, L. (2013). *Sabogal*. Museo de Arte de Lima.

- Mariátegui, J. (1973). *El artista y la época* (5ª ed.). Editorial Minerva.
- Merino, D. (2018). La magia de Martín Chambi. *Revista Mundo Dineros*.
<https://revistamundodineros.com/la-magia-de-martin-chambi/>
- Ministerio de Cultura. (s.f.-a). *Taucca*. Base de datos de pueblos indígenas u originarios. <https://bdpi.cultura.gob.pe/localidades/taucca>
- Ministerio de Cultura. (s.f.-b). *Umasbamba*. Base de datos de pueblos indígenas u originarios.
<https://bdpi.cultura.gob.pe/localidades/umasbamba-0>
- Mossbrucker, H. (1990). *La economía campesina y el concepto "comunidad": un enfoque crítico*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Neira, H. (2008). *Cuzco: tierra y muerte. Invasiones. Hace 44 años desaparecen las haciendas* (4ª ed.). Herética.
- Newhall, B. (1938). Documentary Approach to Photography [Acercamiento documental a la fotografía]. *Parnassus*, 10(3), 3-6.
<https://doi.org/10.2307/771747>
- Núñez del Prado, O. (1949). *Chincheró: un pueblo andino del sur*. Universidad Nacional del Cuzco.
- Oré, M. y Urteaga, P. (3 de diciembre de 2020). *La situación laboral de los trabajadores de la agroexportación en el Perú*. INTE PUCP.
<https://inte.pucp.edu.pe/noticias/opinion-la-situacion-laboral-de-los-trabajadores-de-la-agroexportacion-en-el-peru/>
- Organización de las Naciones Unidas. (marzo de 2018). *Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas*.
https://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_es.pdf
- Orlove, B. S. (1993). Putting Race in Its Place: Order in Colonial and Postcolonial Peruvian Geography [Poniendo la raza en su lugar: el orden en la geografía peruana colonial y poscolonial]. *Social Research*, 60(2), 301-336. <http://www.jstor.org/stable/40970740>
- Pareja, J. (1934). Las comunidades indígenas en el Perú. *Revista de la Universidad Católica*, 3(11), 287-299.
https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/52833/comunidades_indigenas_peru.pdf?sequence=1
- Poole, D. (1993). Fotografía y modernismo en el Perú de inicios del siglo XX. *Márgenes. Encuentro y Debate*, (10-11), 115-170.

- Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad*. Sur, Casa de Estudios Socialistas.
- Ramírez, J. (Director). (2003). *Solo un cargador* [Película].
- Real Academia Española. (s.f.). Miserabilismo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 9 de noviembre de 2019.
<https://dle.rae.es/miserabilismo>
- Ríos, M. (9 de agosto de 2010). Juan Alejandro Ramírez, “el poeta de los oprimidos”. *El blog de la revista de cine Encadenados*.
<http://aquiunamigo-elblogdeencadenados.blogspot.com/2010/08/juan-alejandro-ramirez-el-poeta-de-los.html>
- Seguí, I. (2016). Cine-Testimonio: Saturnino Huillca, estrella del documental revolucionario peruano. *Cine Documental*, (13).
<http://revista.cinedocumental.com.ar/cine-testimonio-saturnino-huillca-estrella-del-documental-revolucionario-peruano/>
- Sontag, S. (1980). *Sobre la fotografía*. Sudamericana.
- Sontag, S. (2017). *Ante el dolor de los demás* (3ª ed.). Penguin Random House.
- de Taboada, J. (2011). Tercer cine: tres Manifiestos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 37(73), 37-60.
- The Institute of Contemporary Art Boston. (18 de noviembre de 2016). *The Artist's Voice: Kara Walker* [La voz de la artista: Kara Walker] [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=PYqzdCNLzm0>
- The Menil Collection. (10 de febrero de 2016). *Kara Walker Speaks About Her Art* [Kara Walker habla sobre su arte] [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=clvQRQO5x7E>
- Turino, T. (1992). Del esencialismo a lo esencial: pragmática y significado de la interpretación de los sikuri puneños en Lima. *Revista Andina*, 10(2), 441-456.
- Valcárcel, L. (2013). *Tempestad en los Andes* [3ª ed.]. Tarea Asociación Gráfica Educativa.
- Valenzuela, C. (2019). *De la ilustración gráfica a la pieza artística autónoma: modernidad y vanguardia en la xilografía de José Sabogal (1919-1929)* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis PUCP.

- Villafuerte, J. (2017). *Comunidad Campesina de Umasbamba, Chinchero-Urubamba-Cusco. 1927-2017. 90 años de reconocimiento.*
- Viñuales, G. y Gutiérrez, R. (2014). *Historia de los pueblos de indios de Cusco y Apurímac.* Universidad de Lima. *Visual: Humor and Art. The Menil Collection y el Departamento de historia de arte de la Universidad de Rice.*
- Walker, K. (2016) *The Artist's Voice.* The Institute of Contemporary Art Boston. <https://www.youtube.com/watch?v=PYqzdCNLzm0>
- Wiese, R. (2010) Juan Manuel Figueroa Aznar y su tiempo. En F. Barrios y P. Hare (Eds.), *Juan Manuel Figueroa Aznar. Fotografías.* (s/n). Ediciones Roka S.A.C



7. Anexos



Figura 58. Portada del fotolibro La distancia se acorta. Fuente: Elaboración propia



Figura 59. Interior del fotolibro *La distancia se acorta*. Fuente: Elaboración propia.

Fichas técnicas de las obras

Autora:	Silvana Rosan
Título:	<i>Soy gente, Soy Puma</i>
Medidas:	Variables
Técnica:	Video
Año:	2022-2023

Figura 60. Ficha técnica video. Fuente: Elaboración propia.

Autora:	Silvana Rosan
Título:	<i>La distancia se acorta.</i>
Medidas:	23 x 23 cm
Técnica:	Fotolibro
Año:	2023

Figura 61. Ficha técnica fotolibro. Fuente: Elaboración propia.