

## **Narrativas y testimonios visuales desde la colonialidad. Un análisis comparativo entre la fotografía de Julio Cordero y Martín Chambi**

Sergio Barnett Vargas<sup>1</sup>

Universidad Mayor de San Andrés

Correo electrónico: sergio.barnett@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0792-1246>

### Resumen

Este estudio se centra en las obras de dos destacados fotógrafos latinoamericanos: Julio Cordero y Martín Chambi. Sus imágenes capturan y trascienden la realidad sociocultural de principios del siglo XX en Bolivia y Perú. La investigación utiliza un marco teórico decolonial para analizar las fotografías como documentos, narrativas y testimonios visuales que reflejan dinámicas de poder, identidad y resistencia en sus correspondientes sociedades. A través de un análisis comparativo, este trabajo muestra cómo Julio Cordero y Martín Chambi utilizan la cámara fotográfica para narrar historias visuales que reflejan y/o cuestionan las estructuras socia-

---

1 Sergio Barnett es licenciado en Filosofía, con una Maestría en Filosofía Andina y Culturas, ambos grados obtenidos en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Actualmente, es docente universitario de la Carrera de Filosofía en la misma universidad y en la Universidad Salesiana de Bolivia (USB). Realizó investigaciones para el Instituto de Estudios Bolivianos (IEB), para el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UMSA y para el Centro de Investigaciones Sociales (CIS) dependiente de la Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia. Es coautor de la colección “Mapas de debate sobre el pensamiento boliviano”, publicado por la Vicepresidencia del Estado. También es coautor de la colección: *Cosmovisiones, filosofía y psicología* (6 volúmenes), textos de aula para educación secundaria publicado por la Editorial Don Bosco. Escribió diversos ensayos sobre temáticas relacionadas a la filosofía, la política y la cultura publicados en revistas nacionales e internacionales.

les existentes. Las imágenes analizadas no solo documentan realidades, también proyectan las perspectivas personales de los fotógrafos, revelando cómo sus influencias culturales moldean sus trabajos.

Palabras clave: Imagen fotográfica, testimonio, colonialidad, Julio Cordero, Martín Chambi.

## **Visual narratives and testimonies from coloniality: A comparative analysis between the photography of Julio Cordero and Martín Chambi**

### Abstract

This study focuses on the works of two prominent Latin American photographers: Julio Cordero and Martín Chambi. Their images capture and transcend the sociocultural reality of the early 20th century in Bolivia and Peru. The research employs a decolonial theoretical framework to analyze their photographs as documents, narratives, and visual testimonies that reflect dynamics of power, identity, and resistance within their societies. Through a comparative analysis, this paper demonstrates how Julio Cordero and Martín Chambi use the photographic camera to narrate visual stories that reflect and/or question the existing social structures. The analyzed images not only document realities but also project the personal perspectives of the photographers, revealing how their cultural influences shape their work.

Keywords: Photographic image, testimony, coloniality, Julio Cordero, Martín Chambi.

Fecha de recepción: 26 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 31 de mayo de 2024

### **Introducción**

La imagen fotográfica es un documento visual que retrata un acontecimiento y tiene la capacidad de transmitir múltiples significados al es-

pectador. Esto implica que la fotografía es capaz de trascender la simple representación icónica de un hecho, convirtiéndose en un objeto de investigación, pero también adquiere una forma narrativa. De esta manera, cada fotografía no solo expresa valores y significados que pueden ser analizados desde diversas perspectivas, sino que también cuenta una historia a través de su contenido visual.

Lo que hace único al documento fotográfico es su carácter testimonial del pasado, una huella de lo que ha sido y nunca volverá a ser. En este sentido, Roland Barthes sostiene:

La fotografía no rememora el pasado (no hay nada de proustiano en una foto). El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino el testimonio de que lo que veo ha sido (2006: 128).

Al ser un testimonio, la fotografía no es producto de una perspectiva colectiva, sino, de una persona específica: el fotógrafo. Al capturar una imagen, el fotógrafo no sólo obtiene una imagen pintada con la luz de aquello donde ha apuntado con su cámara, sino también interviene tomando un sinnúmero de decisiones. Desde elegir tomar la foto en su gabinete o en un espacio público, colocar la cámara delante del sol o a contraluz, decidir si va a recortar el cuerpo del sujeto fotografiado o si realizará una toma de cuerpo entero, la fotografía permite advertir estilos artísticos, como espacios de interés y, muchas veces, una visión de mundo.

Por este motivo, las fotografías son un testimonio y una narrativa visual que no solo muestra a los sujetos y los objetos del pasado. En ellas podemos advertir una obra de arte visual que evidencia cómo ha sido el pasado desde el testimonio del fotógrafo, es decir, desde lo que ha decidido congelar en el tiempo, donde pueden advertirse sus propias aspiraciones, sus contextos y los prejuicios de la época.

Según Walter Sánchez: “una fotografía o conjunto de fotografías no tienen sentido en sí mismas, sino en las lecturas o interpretaciones (múltiples) que pueda hacerse de las mismas y que deben partir de preocupaciones teóricas” (2009: 16). De tal manera, esta investigación analiza el acervo fotográfico de dos grandes fotógrafos latinoamericanos, el boliviano Julio Cordero y el peruano Martín Chambi, a fin de deshilvanar sus narrativas y testimonios visuales de una época de grandes transformaciones: la primera mitad del siglo XX.

## **La fotografía como instrumento de conocimiento**

La fotografía no sólo es un registro de la vida cotidiana o de momentos especiales, sino un instrumento de conocimiento, que hasta nuestros días no ha sido suficientemente estudiado. Los documentos fotográficos nos permiten conocer las diversas relaciones de poder que existen dentro las sociedades, las jerarquías dentro de los núcleos familiares, jerarquías étnicas, de clase, de sexo y género. En este sentido, las fotografías nos permiten un conocimiento de las identidades, a través del ordenamiento de los cuerpos. Por ello, es posible que a través del documento fotográfico se develen narrativas no lingüísticas, símbolos, gestos y emblemas visibles como testimonio de una época.

La fotografía no solo captura instantes en un momento dado, también sirve como un registro de la memoria, al punto de constituirse en documentos históricos. Funciona como un catalizador que facilita la comprensión y conexión de conceptos, ideas y experiencias. En la medida que se desarrolla este texto, se advierte que las fotografías de Julio Cordero y Martín Chambí ofrecen interpretaciones que a menudo se escapan de la narrativa histórica convencional. Esto nos da la oportunidad de relacionar la imagen fotográfica con la visión única de cada fotógrafo, su entorno y la realidad del contexto peruano y boliviano.

## **El análisis social de la fotografía**

Toda fotografía es un complejo visual que denota símbolos y connota significados inscritos en contextos sociales y culturales específicos. En sus investigaciones sobre los usos sociales de la fotografía, Pierre Bourdieu sostiene que ésta no puede ser vista como un objeto en sí mismo, sino como el producto de una estructura social (2003: 101). De tal manera, la fotografía queda inevitablemente unida a grupos sociales que hacen usos específicos, como el caso de las élites de la sociedad paceña fotografiadas por Julio Cordero, donde se denota su aspiración por identificarse con modelos europeo-occidentales.

Para el análisis de la fotografía como documento, narrativa y testimonio se puede seguir los lineamientos de Hugo José Suárez (2008: 28):

- a. La fotografía es un producto social, porque responde a un agente social. Las fotografías manifiestan estructuras mentales ancladas

en los imaginarios colectivos. Hay que destacar que las fotografías no pueden ser imparciales, impersonales y totalmente objetivas. Toda fotografía tiene una intencionalidad, sugiere, delimita y finalmente impone una forma de ver el mundo.

- b. Las fotografías ordenan los cuerpos, reconstruyendo la realidad, donde cada personaje fotografiado ocupa una posición específica. A veces el fotógrafo reconstruye artificialmente la toma, la misma que legitima las posiciones de los personajes fotografiados. De igual manera, cuando se construyen historias, las fotografías tienen la capacidad de organizar posiciones a ciertos personajes por encima de otros. Así, las elites dominantes del siglo XIX y XX, aparecen casi siempre en la centralidad, mientras el pueblo, los marginados y los delincuentes aparecen sin identidad propia.
- c. Para comprender la fotografía es necesario comprender al fotógrafo, porque toda imagen fotográfica tiene una intencionalidad, ya sea para una persona o un grupo de personas en particular o cuando su destino es el público general.

## **Fotógrafos y contextos**

Afirmar que los fotógrafos simplemente ofrecen una perspectiva del mundo sin intentar transformarlo sería subestimar la carga ideológica y política que puede impregnar su trabajo. Al manipular conscientemente su cámara (seleccionando el encuadre, ajustando el enfoque, definiendo la sensibilidad, entre otras muchas opciones) el fotógrafo no solo utiliza las capacidades técnicas del aparato para capturar imágenes, sino que también proyecta sus propios deseos, aspiraciones y significados, algunos de los cuales incluso pueden ser desconocidos para él mismo. Así, la fotografía se convierte en un acto mucho más complejo y profundo que la simple documentación visual; se trata de una expresión artística y comunicativa que puede influir y ser influenciada por contextos y percepciones cambiantes.

Los países latinoamericanos lograron su independencia durante el siglo XIX, pero, a pesar de haberse desvinculado formalmente de las estructuras coloniales de poder, persistieron formas de lo que algunos teóricos han denominado “colonialidad”, un fenómeno que subsiste más allá de la colonización misma. Según Aníbal Quijano (2014: 286), la colonialidad tiene sus orígenes en el mismo proceso de colonización, pero se extiende y se arraiga en los ámbitos cotidianos y subjetivos de los grupos

antes colonizados. Esto implica que, a diferencia de la colonización, la colonialidad se infiltra y se manifiesta en las prácticas sociales, culturales y cognitivas, perpetuando así una forma de dominación que trasciende la presencia física de los colonizadores. Debido a que sus raíces son profundas y se entrelazan con la identidad y estructura social de las naciones poscoloniales, erradicar la colonialidad presenta desafíos significativos, requiriendo un cambio consciente y crítico en la percepción y valoración de las culturas locales frente a los legados coloniales.

Aníbal Quijano desarrolla el concepto de “colonialidad del poder” (1992: 12) en el contexto latinoamericano. Se caracteriza porque en la sociedad se establecen relaciones de poder asimétricas que afectan los cinco ámbitos básicos de la existencia,<sup>2</sup> y que están en constante interacción con tres elementos del poder: la dominación, la explotación y el conflicto. A partir de estas relaciones, según este autor, la colonización española constituyó dos ejes de dominación definitivos: 1) relaciones intersubjetivas jerarquizadas bajo el patrón de la raza y 2) Un sistema de control que articula explotación-mercado mundial (Quijano, 2014: 304).

Esta investigación se centra en desentrañar las relaciones sociales jerarquizadas a través de las obras fotográficas de Julio Cordero en Bolivia y de Martín Chambí en Perú. A través del análisis de sus obras, este estudio busca iluminar cómo las estructuras de poder y dominación se reproducen y manifiestan visualmente en las sociedades poscoloniales, ofreciendo una crítica a las dinámicas de exclusión y marginalización perpetuadas a través del arte y la cultura visual.

## **La fotografía en Bolivia y la vida de Julio Cordero**

Afirmamos que Bolivia se funda sobre las estructuras coloniales de poder y el fenómeno del mestizaje se produce de manera paulatina desde la llegada de los españoles. Aunque se podría hablar de dos tipos de mestizaje: unos de tipo biológico que provenían de la unión sexual entre españoles e indígenas y, los otros, mestizos culturales que provenían de la movilidad social del campo a la ciudad (Iñiguez, 2002: 24). Este fenómeno de migración lleva consigo el desarraigo cultural indígena, lo cual era muchas veces preferible, ya que sus nuevas condiciones los liberaban de las obligaciones que cargaban los indígenas en el campo.

2 Quijano (2014) menciona los siguientes: el trabajo, el sexo, la subjetividad/intersubjetividad, la autoridad colectiva y la naturaleza.

En las ciudades se produjeron inexorablemente los fenómenos de aculturación, transculturación y simbiosis de procesos más acelerados, sobre todo en La Paz, donde aparecen rápidamente nuevos grupos sociales como los mestizos o cholos, debido a su propia dinámica socio económica y cultural (Iñiguez, 2002: 25).

El proceso de mestizaje en las ciudades latinoamericanas no sólo influyó en el crecimiento del comercio y las actividades artesanales, sino que también propició la introducción y expansión de nuevas tecnologías y formas de expresión cultural, como la fotografía. En este contexto histórico y cultural, a mediados del siglo XIX, llegó la técnica del daguerrotipo: “son los hermanos Charles y Jacob Ward quienes en su visita a Bolivia en 1848 cargaron, a lomo de mula, su equipo de daguerrotipia y tomaron varias fotografías en La Paz, Oruro y Chuquisaca” (Suárez, 2013, citado en Calatayud & Usnayo, 2014: 12). Sin embargo, se reconoce a Mariano Pablo Rosquellas como el primer fotógrafo aficionado boliviano, quien adquirió su propia máquina de daguerrotipo en 1849 (Buck, 1997: 52).

La consolidación de la fotografía en Bolivia se marcó definitivamente en 1856, cuando el fotógrafo William Helsby realizó una toma de la calle Yanacocha en La Paz. Esta imagen es considerada la más antigua conservada de la ciudad (Calatayud & Usnayo, 2014: 12).

La fotografía habría llegado a Bolivia recién en 1856, cuando el fotógrafo William Helsby realizó una toma de la calle Yanacocha en la ciudad de La Paz, imagen que aún es considerada la más antigua de esta urbe (Calatayud & Usnayo, 2014: 12). Esta fotografía se destaca no solo por ser el registro visual más antiguo de La Paz, también es un testimonio del avance tecnológico y cultural que acompañó el proceso de mestizaje en las sociedades urbanas de la época.

**Figura 1**  
**Julio Cordero Castillo: Retrato**



Fuente: *Otro Arte. Revista internacional de arte contemporáneo* (2009).

En este contexto, surge uno de los más importantes fotógrafos bolivianos de la época: Julio Cordero Castillo (Figura 1). Cordero nació el 17 de agosto de 1877 en la provincia Los Andes, comunidad aymara de Pucarani del departamento de La Paz. Su propio devenir como individuo implicó un proceso de mestizaje cultural que se produjo por su movilidad de su comunidad a la ciudad de La Paz. Allí trabajó como ayudante en el “Estudio de pintura y Fotografía Luz y Sombra” (Sánchez, 2009: 23), que estaba a cargo de los hermanos Valdez, dos fotógrafos peruanos de quienes aprendió el oficio desde la práctica. Años más tarde, se independizó e instaló su propio estudio fotográfico:

Julio Cordero instaló su propio estudio en pleno centro de la ciudad, logrando gran popularidad y éxito económico entre 1900 y 1920. Pasó a trabajar como fotógrafo de la Policía Boliviana –lugar en el que se jubila con el grado de capitán– fundando la repartición de Identificación (*ibid.*).

Hugo José Suárez destaca la figura de Julio Cordero, a quien denomina el “fotógrafo del progreso” (2008: 49), subrayando su enfoque en las innovaciones tecnológicas de su tiempo. Cordero no solo capturó con su

lente el avance tecnológico, también se posicionó como el fotógrafo de las élites bolivianas. Fue el fotógrafo oficial de los funcionarios de los gobiernos liberales, Cordero estableció lazos de amistad dentro de este círculo, destacándose su amistad con Ismael Montes (*ibid.*: 55).

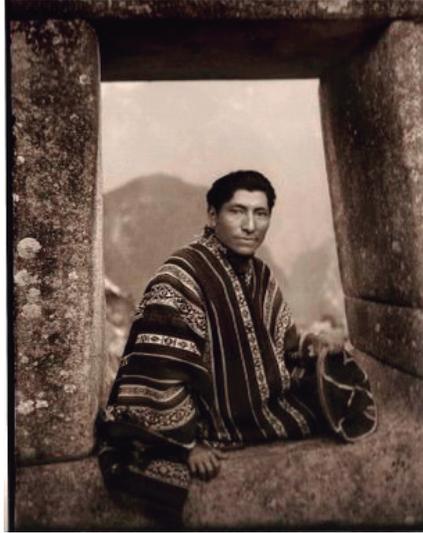
Esta cercanía con los círculos de poder no solo le permitió a Cordero acceder a los personajes y eventos más destacados de la sociedad, también influyó en la naturaleza de su obra, la cual refleja y perpetúa la visión de progreso y modernización enarbolada por las élites y seguida por el cholaje urbano. Así, su fotografía no solo se constituye en un documento histórico visual de una época, también moldea la imagen pública de las élites y el desarrollo nacional.

### **La fotografía indigenista de Martín Chambi**

Martín Chambi (Figura 2) nació el 5 de noviembre de 1891 en el pueblo de Coaza, cerca del lago Titicaca en el departamento de Puno, Perú. Fue quechua-hablante de nacimiento y siempre reivindicó sus raíces indígenas. Esto, influyó notablemente la perspectiva de su obra. Su primer contacto con la fotografía ocurrió en un contexto inusual: mientras trabajaba junto a su padre en una mina de oro (Huayhuaca, 1991: 18). Aprendió el oficio de la fotografía en Arequipa bajo la tutela de Max T. Vargas, uno de los fotógrafos más renombrados de la ciudad de Arequipa durante ese tiempo (Gómez, 2020: 49). La influencia de Vargas fue decisiva en el desarrollo de sus habilidades y su aproximación al arte fotográfico.

Posteriormente, Chambi estableció su primer taller en Sicuani, capital de la provincia de Canchis. Aunque, su carrera alcanzó su verdadero florecimiento cuando se trasladó a Cusco en 1920. En Cusco, se convirtió en un cronista visual de su tiempo, dejando un legado fotográfico que es considerado como uno de los más importantes de la región andina. Sus imágenes son una ventana a un mundo que, aunque en constante cambio, permanece arraigado en tradiciones y valores ancestrales.

**Figura 2**  
**Martín Chambi: *Retrato***



Fuente: Archivo fotográfico Martín Chambi (Asociación Martín Chambi).

El contexto del Cusco en que vivió Chambi estuvo muy influenciado por las tendencias indigenistas. Según Andrés Garay:

la llegada de occidente fue el peor mal que recibió la cultura andina, porque ello originó la explotación del indio, el despojo de sus tierras, de sus dioses, y la consiguiente sumisión al poder colonial. Valiéndose de los medios de comunicación impresos y las clases universitarias, los indigenistas alentaban la idea de salvar al miserable indio peruano, víctima del colonialismo, sólo volviendo al pasado régimen inca del Tawantinsuyo (Asociación Martín Chambi).

En efecto, el indigenismo emergió como un movimiento de gran relevancia al evidenciarse la existencia de un ámbito social y cultural descuidado y marginado. Este movimiento se convirtió en un vehículo para dar voz y visibilidad a las comunidades indígenas, cuyas voces y realidades habían sido durante mucho tiempo ignoradas y negadas. El impacto del indigenismo en la propia identidad de Chambi y en la mirada que plasmó en sus fotografías es innegable. A través de su lente, Chambi capturó la riqueza cultural, la dignidad y la humanidad de las comunidades indígenas

de los Andes, mostrando una realidad que contrastaba con las representaciones estereotipadas y marginadas que predominaban en la sociedad de su época.

Sin embargo, es importante destacar que Chambi, si bien fue influenciado por el movimiento indigenista y compartió su preocupación por la justicia social y cultural, nunca se adhirió completamente a las tendencias indigenistas de su tiempo. En lugar de limitarse a retratar a las comunidades indígenas como objetos de estudio o como símbolos de una lucha política, Chambi buscó capturar la autenticidad y la diversidad de las experiencias humanas en los Andes, mostrando un profundo respeto por la singularidad y la individualidad de cada persona que fotografiaba.

### **Fotografías de estudios científicos y fotografías de tarjeta postal**

La fotografía sobre los y las indígenas ha sido un trabajo primordialmente de antropólogos, tomadas en ambientes controlados, como parte de su trabajo de campo. Los retratos de estudios estuvieron relacionados a investigaciones craneométricas, que tuvieron el objetivo de determinar el grado de “intelecto” de los indígenas. Así, Crequi-Confort y Senechal LaGrange realizaron estudios que determinaron la inferioridad de los indígenas quechuas y aymara bolivianos (Démelas, 1981: 65-66). Este tipo de fotografías consolidó lo que Frantz Fanon denomina un “racismo que se quiere racional, individual, determinado, genotipo y fenotípico” (1965: 39), que se pretende objetivo por tener un status “científico”. Por otro lado, las fotografías de trabajo de campo no tuvieron una clara intención taxonómica, aunque clasificaron las culturas en diversidades étnicas salvajes, frente a las sociedades occidentales civilizadas.

Ni la fotografía de Julio Cordero ni la de Martín Chambi corresponden a este tipo de estudios antropológicos, pues, como vimos en sus breves biografías, ambos fotografiaron principalmente por un interés personal, y ninguno de ellos con fines de clasificación social o como parte de algún tipo de investigación sobre las culturas andinas. Pese a que Chambi publicó en *National Geographic* no se evidencian otros intereses que los ya manifestados antes de trabajar para aquella revista. Por su lado, Cordero fue uno de los principales fotógrafos de la Policía boliviana, aunque su interés por la taxonomía era nulo.

Por lo tanto, de entre el extenso corpus fotográfico que poseemos de ambos artistas, seleccionaremos un número limitado de imágenes que nos permitan establecer puntos de comparación efectivos. Siguiendo la clasificación propuesta por Walter Sánchez (2009: 60), diferenciamos dos categorías principales para nuestro análisis. En primer lugar, las fotos de tarjeta postal, que se distinguen por ser capturadas en espacios públicos y frecuentemente reflejan escenas cotidianas o paisajes significativos, destinadas al consumo masivo como recuerdos o imágenes representativas de un lugar. Por otro lado, encontramos las fotografías de estudio, donde el fotógrafo tiene un papel activo en la acomodación de los sujetos y en la manipulación del contexto y la atmósfera de la toma. Este tipo de fotografía permite un mayor control sobre la composición y la iluminación, facilitando la creación de una imagen que puede ser tanto un retrato detallado como una escena cuidadosamente orquestada. Estas categorías nos ayudarán a explorar las técnicas, los temas y las intenciones artísticas detrás de cada fotografía seleccionada.

### **Fotografías de tarjeta postal**

Las fotografías de tarjeta postal son más que simples imágenes, constituyen ventanas a imaginarios colectivos que evocan mundos lejanos y fascinantes. Estas postales visuales no sólo capturan momentos congelados en el tiempo, sino que también transmiten ideas arraigadas sobre las costumbres, tradiciones y vestimentas de una cultura específica. Son portadoras de narrativas visuales que, para las culturas foráneas, resultan exóticas y misteriosas, e invitan la exploración y a la reflexión sobre la diversidad y la riqueza de las culturas del mundo. Las fotografías de “tarjeta postal” no solo documentan la realidad tangible, sino que también moldean percepciones y construyen puentes entre distintas realidades culturales.

Martín Chambi es considerado el primer fotógrafo indígena latinoamericano. Su vasta producción consta de diversos escenarios en el campo en diferentes situaciones, no solo se interesó por la fotografía de indígenas, aunque estas son las más conocidas. Las características de este tipo de fotografía documentan los ambientes de trabajo, de fiesta, actividades rituales y de la vida cotidiana, como el p'ijcheo de coca o la ejecución de instrumentos musicales, como la quena.

Chambi también tuvo un gran interés por la arquitectura de los Incas y las tradiciones nativas de su tierra. Según Andrés Garay, el valor de su fotografía está en que “perenniza de modo asombroso la sencillez y la

espontaneidad en los grupos e individuos autóctonos, en sus celebraciones, cultos y costumbres, tal vez porque él era uno de ellos y porque se comunicaba en su lengua natal” (Asociación Martín Chambi). En efecto, las fotografías de Chambi no se concentran en las penurias de las comunidades indígenas, sino en su dinámica social.

**Figura 3**  
**Martín Chambi: *Indígenas en su jornada de trabajo 1***



Fuente: Archivo fotográfico Martín Chambi (Asociación Martín Chambi).

Chambi denominaba fotografías de difusión aquellas que no eran realizadas por encargo, sino expresiones de su interés artístico y exploración de la identidad cultural de su entorno que utilizaba para sus exposiciones (Asociación Martín Chambi). Un ejemplo es la imagen de dos campesinos en plena jornada laboral (Figura 3), donde se destaca la contraluz. Esta, convierte sus figuras en siluetas, una técnica que Chambi emplea con maestría para realzar la estética de la composición. El campesino con la pala se transforma en un símbolo de la labor agrícola, su silueta robusta y activa contrasta con la delicada figura de la niña a su lado, probablemente su hija, que sostiene una jarra, sugiriendo la contribución de todas las edades en las tareas del campo.

Ninguno de los personajes mira hacia la cámara, su atención está dirigida hacia algo fuera del encuadre, lo que intensifica la sensación de que estamos presenciando un momento auténtico y espontáneo. Este detalle enfatiza que ellos no están posando, sino inmersos en su entorno y tareas.

No hay una conexión visual directa con el observador, lo que puede interpretarse como un reflejo de la relación distante que a menudo existe entre la vida rural y los espectadores externos. La composición de la foto crea un diálogo visual entre los elementos naturales y humanos. La presencia del árbol y el monte nevado en el fondo enmarca la escena y también la dota de una dimensión simbólica, conectando la vida humana con la naturaleza.

**Figura 4**  
**Martín Chambi: *Indígenas en su jornada de trabajo 2***



Fuente: Archivo fotográfico Martín Chambi (Asociación Martín Chambi).

Del mismo modo, se observan dos mujeres inmersas en la labor de cultivar la tierra (Figura 4). La mujer en primer plano, vestida con un atuendo a rayas y un sombrero de ala ancha, sostiene una herramienta de labranza con autoridad y gracia, a la vez que dirige su mirada hacia el suelo. Su postura y vestimenta reflejan un equilibrio entre la dureza del trabajo físico y su propia feminidad. La mujer en segundo plano, también con un sombrero similar, se inclina hacia la tierra, tal vez arrancando maleza o cosechando, en una postura que sugiere diligencia y concentración en su tarea.

El entorno fotografiado es vasto y abierto, los cerros al fondo sugieren que la escena se sitúa en el altiplano andino. La imagen transmite un sentimiento de conexión con la tierra y una tradición agrícola que se ha transmitido a través de generaciones. Al igual que la fotografía anterior, las mujeres parecen no percatarse de la presencia del fotógrafo, la com-

posición de la fotografía es tal que capta un momento auténtico de la vida rural, con una narrativa visual que habla del esfuerzo cotidiano y la relación intrínseca del ser humano con la naturaleza.

**Figura 5**  
**Julio Cordero: *Paseo de la élite***



Fuente: Suárez (2008: 56)

Julio Cordero, a diferencia de Martín Chambi, tiene un acervo fotográfico de exteriores muy distinto. Como afirma Hugo José Suárez a Cordero no le interesó la fotografía de campo donde grupos de indígenas estuviesen realizando trabajos productivos cotidianos o fiestas o rituales agrícolas. Su mayor interés se evidencia en la fotografía de las élites políticas y económicas de la sociedad boliviana (Suárez, 2008: 55).

Se expone una apropiación casi absoluta de la calle (Figura 5), por parte de las elites. Estos hacen gala de sus vestidos, sus trajes y sus sombreros de copa. Son pasivos un guardia, un señor mayor y un niño que observan ese espectáculo. Para Suárez, aquí se puede demostrar que incluso un lugar abierto como la calle puede concebirse como un espacio privado

al uso de unos cuantos privilegiados (2008: 57). Esta fotografía establece una disputa por el espacio entre los fotografiados, y es el testimonio visual de un ejercicio de poder a partir del estatus que algunos grupos sociales adquirieron en la ciudad de La Paz.

Bajo el patrón de la colonialidad del poder, se puede comprender que existe una disputa por los espacios. Como afirma Quijano, “la historia conocida, es la disputa por el control de todos y cada uno de aquellos ámbitos de la existencia social y el poder resultante –relaciones de dominación / explotación / conflicto- lo que da configuración al comportamiento social de las gentes es decir las ‘estructuras’” (2014: 813). En efecto, la fotografía de las élites ocupando el espacio público demuestra de forma plena la dominación / explotación / conflicto, que subordina a los indígenas de las urbes a “dar paso” o “hacerse a un lado” cuando algún miembro de la élite camina por las calles. El espacio público no lo es para el indígena, e incluso el mestizo, es un espacio privado, como afirma Hugo José Suárez (2008), ocupado plenamente por las élites paceñas.

**Figura 6**  
**Julio Cordero: *Fiesta en exteriores***



Fuente: *Otro Arte. Revista internacional de arte contemporáneo* (2009)

Julio Cordero es un fotógrafo que se autoidentifica como mestizo, pese a que su origen es rural e indígena como el de Chambi. No obstante, su interés está sobre todo por los objetos de la modernidad, los tranvías, los automóviles y otros tantos artefactos que fueron apareciendo en la urbe paceña. El campo solo reviste interés si le encargan una fotografía para una fiesta o una reunión que ocasionalmente se lleva a cabo por las élite o grupos mestizos.

Por ello, una de sus fotografías (Figura 6) nos muestra una escena contrastante de celebración y marginación social. En el centro, se ve a un grupo de hombres bien vestidos, posiblemente de la élite de la época, disfrutando de una fiesta al aire libre. Están acompañados de instrumentos musicales como guitarras, lo que sugiere que la música es parte central de esta celebración. Los trajes formales y las posturas relajadas de los hombres indican un ambiente de ocio y confort. En contraste, en la parte inferior de la imagen se observa la figura de un indígena sentado y separado del grupo principal. Su vestimenta es menos formal y su posición en la composición lo sitúa en la periferia de la escena principal de festejo. Esta ubicación en la fotografía puede simbolizar su posición en la sociedad en ese momento, al margen de las festividades y de la vida de los más privilegiados. La disposición de los personajes y su interacción con el espacio circundante cuentan la historia visual de una división racial.

### **Fotografía de estudio**

Las fotografías de estudio se realizan en interiores, donde el fotógrafo recrea situaciones y escenarios realistas y fantasiosos. Estas fotografías fueron altamente requeridas porque generalmente se tratan de retratos que buscan eternizar momentos importantes como matrimonios, recuerdos de familia o personas que partían al campo de batalla, en el caso de las guerras del Pacífico y del Chaco, entre otras. Pero, cuando este tipo de fotografías no eran requeridas por terceros, tanto Julio Cordero como Martín Chambi optaron por este tipo de fotografía desde perspectivas muy distintas.

**Figura 7**  
**Julio Cordero: *El aparapita* (1920)**



Fuente: *Otro Arte. Revista internacional de arte contemporáneo* (2009)

La imagen titulada *El aparapita* (Figura 7) de Julio Cordero destaca por su potente presencia del sujeto en primer plano, con un fondo neutro que podría ser una lona blanca. La vestimenta del hombre, tradicional y desgastada, junto con su sombrero característico, revela su identidad indígena y sugiere una vida de trabajo físico. Su mirada fija y directa hacia la cámara rompe la barrera entre el sujeto y el observador. El bastón que sostiene indica una posible dependencia debido a la ardua labor o a la edad avanzada, y a pesar de estar de pie, hay una sensación de fatiga en su postura.

Deliberadamente, se arranca al aparapita de su entorno habitual. En lugar de capturarlo en su entorno de trabajo, Cordero opta por presentarlo fuera de contexto, lo que pone de manifiesto la individualidad y la humanidad del sujeto. Esta fotografía trasciende la simple documentación del trabajo del aparapita para convertirse en un retrato íntimo y una representación simbólica de una clase trabajadora que, aunque es fundamental para la sociedad, a menudo se encuentra en los márgenes de ella.

**Figura 8**  
**Julio Cordero: *Enano***



Fuente: *Otro Arte. Revista internacional de arte contemporáneo* (2009)

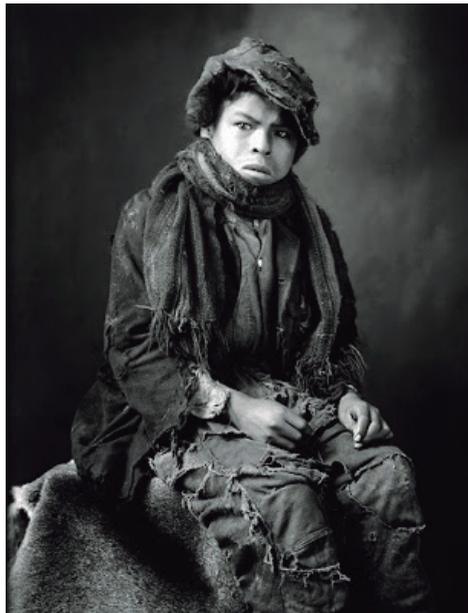
Se observa una persona de pequeña estatura con características similares a la imagen del aparapita (Figura 8). Cordero utiliza una pequeña mesa para colocarlo a la altura de la cámara, pero no solo tiene una función práctica, también tiene una función simbólica. Fue decisión del fotógrafo incluir la mesa en la imagen para resaltar que aquella persona está encima. Por sus características, esta fotografía pertenece a una serie vinculada al mundo circense, por lo que Cordero busca mostrar a este personaje como un “fenómeno” opuesto a la normalidad social.

Rosario Aquim sostiene que “la colonialidad del poder tiene que ver con la exclusión de la alteridad. Y la cuestión del racismo se vuelve más específica. Lo que hubiese podido permanecer como simple afirmación de inferioridad de los otros, se vuelve discriminación” (2015: 25). En efecto, Cordero excluye dos formas de alteridad que no reconoce como cercanas. Tanto el aparapita como la persona de estatura pequeña aparecen como “fenómenos” exóticos para la fotografía de la época. Y como algo exótico es un espectáculo en sí mismo, no necesitan de un contexto que permita comprender su propia dinámica.

En este sentido, podemos afirmar lo siguiente: “Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente” (Sontag, 2006: 31). La fotografía aparece como un acto de inmovilización de la persona, se la extrae de su flujo temporal y espacial habitual para convertirla en un sujeto estático, un “objeto” capturado. La imagen del aparapita, un hombre probablemente acostumbrado a ser ignorado o visto como un mero engranaje en la maquinaria productiva, se convierte aquí en el centro de atención, pero deshumanizado.

La fotografía del aparapita, yuxtapuesta con la imagen de la fiesta de la élite, encontramos un diálogo entre la visibilidad y la invisibilidad, entre quienes normalmente son observados y aquellos que estando ahí, son invisibles.

**Figura 9**  
**Martín Chambi: *Joven mendigo***



Fuente: Archivo fotográfico Martín Chambi (Asociación Martín Chambi).

Con la fotografía de Chambi en estudio para algo similar. Se observa un joven mendigo (Figura 9) con la ropa andrajosa sentado sobre una manta que probablemente quiere fundirse con el fondo oscuro. Al igual que el aparapita y la persona de estatura pequeña de Cordero, el joven mendigo aparece descontextualizado de su ambiente cotidiano. Se resalta, además que, si bien su rostro está frente a la cámara, su mirada se desvía hacia el lado izquierdo y su expresión, lejos de ser neutral, parece expresar miedo. No se siente cómodo, por lo que se trata de un ejercicio de poder del fotógrafo que cosifica y somete al sujeto fotografiado más allá de su propia voluntad.

**Figura 10**  
**Martín Chambi: *Mujer con su niño***



Fuente: Archivo fotográfico Martín Chambi (Asociación Martín Chambi).

Se observa una mujer indígena con su niño cargado en la espalda (Figura 10). No solo se denota su vestimenta indígena, también se observa una rueca con hilo que muy probablemente utiliza en su labor cotidiana. Si bien la mujer permanece aislada de su medio, la rueca que carga en las manos posibilita un contexto de su propia actividad.

Pese a que algunas fotografías tienen similitudes en su concepción, como la imagen del aparapita y del joven mendigo, las diferencias entre Julio Cordero y Martín Chambi no son pequeñas. En este sentido, presentamos a continuación dos fotografías muy parecidas en su estructura, pero abismalmente distintas en su concepción. Ambas fotografías no solo se constituyen en documentos históricos, también construyen narrativas muy profundas y son testimonios claros de la mirada que tienen ambos fotógrafos sobre su realidad.

**Figura 11**  
**Julio Cordero: *El quewa* (1930)**



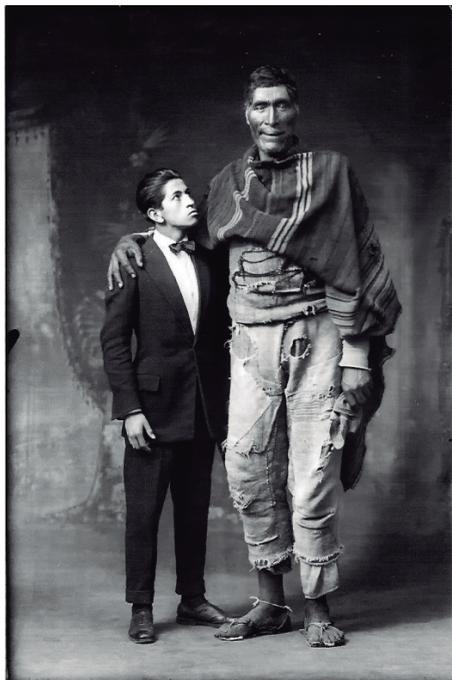
Fuente: *Otro Arte. Revista internacional de arte contemporáneo* (2009)

Podríamos afirmar que la fotografía democratizó los retratos, sin embargo, las clases altas y medias tuvieron el privilegio de hacerse fotografiar, mientras que los indígenas fueron obligados. En palabras de John Mraz: “Los ricos se hacían retratar: a los pobres el Estado se encargó de fotografiarlos cuando caían en sus garras como criminales, lunáticos o revolucionarios” (1992: 20). De tal manera, como cofundador de identificaciones de la policía, Cordero refuerza la mirada que tuvo respecto al mundo indígena. El indígena de Cordero es fotografiable siempre fuera de su ámbito cotidiano, siempre extirpado de su identidad y autonomía. En este sentido, los indígenas de Cordero fueron fotografiados por tres motivos principales: un interés exótico del fotógrafo, como el caso del

aparapita; servidumbre o pongueaje, cuando aparecen colados a las fotos de las elites dominantes y de las clases medias; y como delincuentes.

La imagen evidencia un delincuente apodado *el quewa*, un término despectivo en quechua para referirse a un individuo “desviado”, “homosexual” o “maricón” (Figura 11). Esta es una fotografía para registro policial que expone al indio de dos maneras como criminal y como un ser anómalo. La yuxtaposición de ambas fotografías resalta la transgresión, tanto del delito de robo cometido y la transgresión de género, ya que se disfrazaba de mujer para delinquir. Es una fotografía que alimenta los discursos darwinistas que subordinan al indio como un ser biológicamente inferior al resto de la sociedad urbana.

**Figura 12**  
**Martín Chambi: *El gigante de Paruro y Víctor Mendivil* (1929)**



Fuente: José Carlos Huayhuaca (1991: 45)

En 1924 Chambi conoce a Juan de la Cruz Sihuana de 52 años, pesaba 125 Kilos y medía 2,10 metros. Se conocen dos fotografías del gigante,

la primera similar a la del aparapita de Cordero y la segunda donde evidencia una intencionalidad clara de su posición en el mundo. La fotografía del gigante Sihuana junto al mestizo Víctor Mendivil (Figura 12), a primera impresión, la diferencia más evidente es la enormidad del indio frente al mestizo. Lo segundo, la vestimenta. El gigante tiene una ropa de uso cotidiano indígena: un poncho, ropa raída por el trabajo y abarcas, todo a su gran medida. La vestimenta de Mendivil se opone por la impecabilidad de su frac con moño de gato y zapatos.

A diferencia de Cordero, Chambi pone en diálogo a ambos personajes. El mestizo no parece estar muy cómodo al lado del gigante. El fotógrafo le pidió a Mendivil que mire a los ojos del gigante, sin embargo, no hay un intercambio, puesto que el gigante Sihuana mira a la cámara. Su mirada es cándida, sonrío mientras abraza con confianza y cariñosamente a Mendivil. Es más, sus piernas están levemente flexionadas para acomodarse a la estatura del mestizo.

Esta fotografía establece una relación simbólica potente, en el sentido que presenta la inmensidad del mundo andino en un estado empobrecido, pero cándido y con valores profundamente humanos. Sin una intención consciente, Chambi retrata un asombroso contraste entre la sonrisa del gigante y la seriedad del mestizo. De alguna forma surgen las palabras de Frantz Fanon: “La lucha del inferiorizado se sitúa en un nivel indudablemente más humano” (1965: 52), como el que manifiesta el gigante, ante la mirada fría de Mendivil.

## **A manera de conclusión**

Julio Cordero, proveniente de una región rural, decidió mirar su pasado y reconocerse como un “mestizo modernizado” refleja el trauma social. como dice Fanon “El oprimido intenta, entonces, escapar, por una parte, proclamando su adhesión total e incondicional a los nuevos modelos culturales, por otra parte, pronunciando una condenación irreversible de su estilo cultural propio” (Fanon, 1965: 47). La mirada de sí mismo (Figura 1), es la de un mestizo orgulloso de su relación con la tecnología. El autorretrato con su cámara dice más que el orgullo de ser fotógrafo, su concepción misma del mundo está relacionada al desarrollo moderno en que estuvieron encaminadas las ciudades durante el siglo XX. Su mirada sobre lo indígena es la mirada de lo otro, un contexto donde no se reconoce, pero encuentra cierta fascinación y por ello, fija su lente sobre ese objetivo.

Por otro lado, Martín Chambi se reconoce como indígena, es capaz de presentar la diversidad y riqueza del mundo quechua. Él mismo, se ve como un indio (Figura 2), con poncho indio en Machu Picchu. Este reconocimiento de lo que es, de donde proviene le da a su trabajo, según nuestro parecer, un aspecto más humano, una mirada más sincera de la realidad en que vivió. Aunque nunca se adhirió a esta corriente, el indigenismo seguramente le dio los insumos para poder mirarse sin ese desprecio del colonizado. Ello no le impidió tener un afán por el desarrollo moderno. En este sentido Aimé Césaire tiene razón cuando afirma que no tiene sentido la recuperación de una utopía muerta, sino el enriquecimiento de “la potencia productiva moderna” con esa “fraternidad antigua” (2006: 25) que caracteriza a las culturas de este continente. Esa fraternidad antigua expresada en el abrazo sincero y la mirada risueña del gigante Sihuana.

## Bibliografía

Aquim, Rosario (2015). *Diversidades, sexo/género/sexualidad*. La Paz: Rincón ediciones.

Asociación Martín Chambi (2024). Recuperado de <https://coleccion.chambimartin.org/>

Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Madrid: Paidós.

Barthes, Roland (2006). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Berger, John (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial GG.

Bourdieu, Pierre (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Buck, Daniel (1999). *Pioneer Photography in Bolivia: Directory of Daguerreotypists & Photographers, 1840s-1930s*. [www.compuserv.com/dbuck](http://www.compuserv.com/dbuck)

Buck, Daniel (1997). “El desarrollo de la fotografía en Bolivia en el siglo XIX”. *Memoria del 5to Congreso de la Historia de la Fotografía en la Argenti-*

na. Buenos Aires. Comité Ejecutivo Permanente para los Congresos de la Historia de la Fotografía.

Calatayud Criales, Oswaldo, & Usnayo, Juan Carlos (2014). Instantáneas del olvido. De la mirada icónica a la lectura fotográfica en Bolivia. *Revista Ciencia y Cultura*, vol. 18, núm. 33: 09-37.

Césaire, Aimé (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.

Demelas, Marie Danielle (1986). “Darwinismo a la criolla: el darwinismo social en Bolivia 1880-1910”. *Historia boliviana. Revista*. (s/d), pp. 55-82.

Fanon, Frantz (1965). “Racismo y cultura”. En *Por la revolución africana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Gómez, Yuri (2020). *Luz y sombra en los Andes: imagen fotográfica y poder en Martín Chambi y Sebastián Rodríguez*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Huayhuaca, José Carlos (1991). *Martín Chambi: fotógrafo*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

Iñiguez Vaca Guzmán, Gonzalo (2002). *La chola paceña y su dinámica social*. La Paz: Ediciones CIMA.

Lara López, E. (2005). “La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología”. *Revista de antropología experimental*. Vol. 5, núm. 10, 1-28.

Mraz, John (1992). “Ver y controlar: la fotografía carcelaria”. *Jornada semanal*, núm. 177, 11-42.

Otro Arte. Revista internacional de arte contemporáneo (2009). La Paz. Editorial Camaleón rojo. Julio.

Pantoja Chaves, A. (2008). “Las fuentes de la memoria: la fotografía como documento histórico”. En *Ayeres en discusión: temas clave de Historia Contemporánea hoy*, p. 130.

Quijano, Aníbal (2014). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (Antología esencial). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

Quijano, Aníbal (1992). "Colonialidad y modernidad/racionalidad". *Perú Indígena*, vol. 13, núm. 29: 11-20.

Sánchez Canedo, Walter (2009). *Miradas. Ensayo sobre fotógrafos, fotografías y mentalidades en Bolivia*. La Paz: Ed. Gente Común.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1998). "¿Puede hablar el sujeto subalterno?" *Orbis tertius*, año 3, núm. 6: 175-235.

Sontag, Susan (2006) *Sobre la fotografía*. Madrid: Santillana.

Suárez, Hugo José (2008) *La fotografía como fuente de sentidos*. Buenos Aires: CLACSO.