

MACHU PICCHU RECLAMADA.
VIAJES Y FOTOGRAFÍAS DE HIRAM BINGHAM,
ABRAHAM GUILLÉN Y MARTÍN CHAMBI¹

POR

LEILA GÓMEZ
University of Colorado at Boulder

Ruins signal simultaneously an absence and a presence; they show, they *are*, an intersection of the visible and the invisible. Fragmented, decayed structures, which no longer serve their original purpose, point to an absence—a lost, invisible whole. But their visible presence also points to durability, even if that which *is* is no longer what it once was.

Salvatore Settis, Director
The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities

Por eso el Cuzco incaico es el Cuzco pétreo
Uriel García

Machu Picchu ha sido descrita desde su descubrimiento hace ya casi un siglo en la tensión entre la perdurabilidad y la pérdida de la que habla el epígrafe. El trabajo arqueológico, histórico, literario y fotográfico ha intentado reconstruir y redefinir la invisibilidad, lo oculto y lo ausente en sus estructuras fragmentadas. Sus piedras fueron signo y símbolo de petrificación para algunos y de perdurabilidad para otros. Aunque concepciones (petrificación-perdurabilidad) de la misma raíz latina –petra/piedra–, suscitaron un polémico debate hasta nuestros días porque de lo que se trató y trata es de definir cognitiva e ideológicamente el patrimonio, es decir el tesoro o capital cultural de una nación. La pregunta a responder desde su descubrimiento ha sido la de quién está autorizado para hablar sobre Machu Picchu y por qué. Para Hiram Bingham, su descubridor, fue una ciudad “perdida” y “maravillosa”, petrificada y fosilizada, irrecuperable en su misterio, desafío para su espíritu conquistador y aventurero. Para los indigenistas cuzqueños, en cambio, significó la perdurabilidad vital y esencial de la cultura andina. La piedra del monumento fue usada como la fuente del liderazgo telúrico de la intelectualidad

¹ Versiones preliminares de este trabajo han sido presentadas en la III Conferencia Internacional Alexander von Humboldt, Veracruz, México (2005) y en LASA, Puerto Rico (2006). Agradezco las preguntas y comentarios que recibí de colegas en estas oportunidades. Entre ellos a Ángel Tuninetti, Monica Szurmuk, Ángela Pérez-Mejía, Marcy Schwartz y Jobst Welge.

serrana. El objetivo de este trabajo es justamente estudiar las formas de visibilidad con las que Machu Picchu y sus alrededores fueron dados a conocer a la comunidad nacional e internacional en cinco fotografías tomadas entre 1911 y 1930, dos tomadas por Bingham para la *National Geographic Magazine* durante su expedición y tres tomadas por fotógrafos “cuzqueños”, Abraham Guillén y Martín Chambi. Las fotografías de Bingham, “Group of Mountain Indians: Southern Peru” y “The Temple of the Three Windows: Machu Picchu”, aparecieron en la *National Geographic Magazine* en abril de 1913 en un número enteramente dedicado al descubrimiento de Machu Picchu titulado “In the Wonderland of Peru” junto a otras 244 ilustraciones. La fotografía de Guillén se titula “Arqueólogos en Machu Picchu” y fue tomada durante las exploraciones de Valcárcel en el recinto. La cuarta y la quinta fotografías pertenecen a Martín Chambi y se titulan respectivamente “El templo de las tres ventanas. Machupicchu” y “Camino Inca Wiñay Wayna”. Ambas fueron tomadas en 1920.

Contra la “ilusión de denotación” sobre la que llama la atención Roland Barthes para hablar del relato fotográfico (279), este trabajo busca dilucidar el modo en que tal ilusión referencial en las fotografías de Machu Picchu fue utilizada para presentar diferentes versiones ideológicas de la Otredad y modernas prácticas de vigilancia. El análisis de las fotografías que propongo se basa principalmente en un estudio comparativo de los relatos de viaje de Bingham para la *National Geographic Magazine*, “In the Wonderland of Peru” (1913) con los ensayos de las figuras más incidentes del indigenismo cuzqueño como *Tempestad en los Andes* (1927) y las *Memorias* (1981) de Valcárcel y *La ciudad de los Incas* (1922) y *El nuevo indio* (1930) de Uriel García. En el relato de Bingham, las ruinas se construyen como evidencias de una arcadia romántica y espectacular de la Otredad, al mismo tiempo que avalan un proyecto de vigilancia y de legitimación científica para una cultura de masas en los inicios de la expansión norteamericana y su modernidad imperial. Los fotógrafos y ensayistas del indigenismo cuzqueño, por su parte, se apropiaron del discurso científico y romántico imperial para conciliar o “suturar” contradictoriamente el pasado de la cultura incaica con el presente de los discursos de la modernidad nacional.²

ENTRE LA FASCINACIÓN Y LA OBSESIÓN: IMÁGENES DE LA OTREDAD EN BINGHAM Y GUILLÉN

a) Bingham, el conquistador para el imperio informal

La foto del grupo de indígenas y principalmente la leyenda que la acompaña es representativa de la mentalidad que originó el viaje de Bingham. Aunque la leyenda se

²La polémica que suscitó Machu Picchu entre Bingham y los indigenistas cuzqueños acerca de la extracción y traslado de las piezas arqueológicas se mantuvo con diferentes matices hasta recientemente entre la universidad de Yale y el Instituto Nacional de Cultura y el gobierno peruano, como lo recordó la exhibición de Machu Picchu a cargo de Richard Burger y Lucy Salazar, “Unveiling the Mystery of the Incas” en 2004. Durante la presidencia de Fujimori, se avivó la discusión sobre Machu Picchu como patrimonio nacional ante el proyecto de construcción de un teleférico que uniera Aguas Calientes con el sitio arqueológico. “Defendamos la intangibilidad de Machu Picchu” reza la portada del diario *El Comercio* en 2003. Al respecto, ver el libro de Mariana Mould de Pease sobre la ética y legalidad en la manipulación de las ruinas y el patrimonio, Burger y Salazar.

pretende como una explicación de la imagen, su presencia más bien impone una moral, una cultura, una forma de imaginar lo icónico, en este caso el grupo de indígenas. Roland Barthes ha llamado la atención sobre los códigos textuales que se superponen a las imágenes fotográficas, llamándolos “textos parasitarios” que por su proximidad con la imagen quedan atrapados en la ilusión de objetividad del mensaje iconográfico, aunque como vemos particularmente en el caso de esta fotografía, entre la imagen y la leyenda no parece haber una adecuación o correspondencia. La leyenda nos dice que los indígenas atacaron al topógrafo por interpretar



The Mountain Indians were always interested in our work and usually content silently watch the passage of our caravans, or quietly speculate on the activities of the topographical engineer. Once, however, the chief topographer was attacked by a dozen excited Indians who thought that he and his assistant were working some devilment with their strange instruments. Fortunately by diplomatic means they were dissuaded from doing any harm. Note the bare feet of the woman at this great altitude, which is over 14,000 feet. (“In the Wonderland” 400).

desde una mentalidad “primitiva” la tarea científica, pero la imagen no es una evidencia de esto. No obstante y por la proximidad con la imagen, el texto se hace partícipe –o al menos así lo procura– de la ilusión de objetividad del mensaje fotográfico. Con la leyenda, el viajero le asegura a la fotografía su valor simbólico, resaltando tres aspectos que harán de Bingham el modelo del conquistador para el imperio informal: a) la dicotomía entre la ciencia del imperio y las creencias atávicas o primitivas, es decir entre el grupo de expedicionarios estadounidenses a Machu Picchu y los indígenas; b) los indígenas son víctimas de un silenciamiento idílico en el relato: “the Mountain Indians were always interested in our work and usually content silently watch the passage of our caravans”; c) la admiración por la fortaleza corporal o “racial” ante condiciones naturales imponentemente adversas: “Note the bare feet of the woman at this great altitude, which is over 14,000 feet”.

El énfasis de Bingham en los pies descalzos de las mujeres es una muestra de la obsesión del viajero con la experiencia corporal de la naturaleza. Como lo muestra la insistencia de la leyenda en la foto y desde el inicio de su relato, Bingham valorará la resistencia y la audacia corporal como las características con las que él mismo se presentará ante la comunidad científica y el público en general. El conquistador que Bingham pretende ser se configurará de acuerdo a los parámetros de una sensibilidad moderna centrada en una estética del cuerpo. Se trata de una estética entendida en la experiencia de los sentidos, es decir, como la vivencia en el cuerpo del individuo de la realidad circundante, muy a tono con la retórica de la aventura y la masculinidad de la *National Geographic Magazine*. Así Bingham escalará el pico montañoso más elevado, recorrerá las distancias más inmensas bajo el clima más desfavorable, se enfrentará a la serpiente más venenosa, se inmunizará de las enfermedades más devastadoras. Como Deborah Poole ha señalado, “his travel accounts reveal a sometimes obsessive concern with both physiology and physical discipline in its explicit concern with self sacrifice, pleasure, and pain” (124). Existe en el relato de Bingham la necesidad de medir, calcular en el propio cuerpo las distancias, las alturas, las adversidades climáticas. Dicha necesidad podría ser

asociada con una metafísica del ser y la experiencia moderna que ya encontrábamos en los viajes de Alexander von Humboldt. Tanto el viajero prusiano como el norteamericano comparten ese regodeo masoquista en la puesta a prueba constante del cuerpo masculino, para que el éxito de la empresa confirme el triunfo de la virilidad sobre la naturaleza hostil. En la introducción de su “In the Wonderland of Peru” para la *National Geographic Magazine* en abril de 1913, Bingham enfatiza este aspecto desde los primeros párrafos, incluso antes de hablar de sus hallazgos arqueológicos. Por ejemplo, el topógrafo de la expedición, Heald, milagrosamente escapa de la muerte al resbalar en el ascenso a un precipicio, y el asistente Bestor contrae una enfermedad parasitaria por beber agua del río Apurimac que le impide continuar con la expedición.³ La naturaleza y el hombre se enfrentan en una lucha cuerpo a cuerpo. Entre las múltiples dificultades que Bingham describe durante su camino a Machu Picchu se encuentra la travesía en un puente, en la que el viajero parece doblarse aunque no darse por vencido:

The “bridge” was made of half a dozen very slender logs, some of which were not long enough to span the distance between the boulders, but had been spliced and lashed together with vines! [...] It was obvious that no one could live for an instant in the icy cold rapids, but would immediately be dashed to pieces against the rocks. I am frank to confess that I got down on my hands and knees and crawled across, six inches at a time. Even after I reached the other side I could not help but wonder what would happen to the “bridge” if a particularly heavy shower should fall in the valley above. A light rain had fallen during the night and the river had risen so that the bridge was already threatened by the foaming rapids. It would not take much more to wash it away entirely. (149)

En episodios como éste, Bingham se enfrenta a la naturaleza primitiva y se impone sobre ella, la conquista. A través de su relato y las más de doscientas fotografías que se publicaron en la *National Geographic Magazine* el público podía y debía sentir el placer del conquistador mediatizado e imaginarse como parte de una comunidad victoriosa desde la seguridad de sus hogares.

La misma admiración que causan en Bingham las mujeres descalzas en la adversidad climática no se corresponde con las características “femeninas” con las que Bingham describe a los acompañantes de su expedición en el momento cumbre de la misma, la mañana del ascenso a Machu Picchu y la primera contemplación de las ruinas. Como director de la expedición, Bingham se encarga de complacer a su lector al presentarse como el conquistador viril, único e indiscutido de su relato. De acuerdo al mismo, el día del descubrimiento de Machu Picchu, los otros expedicionarios se rehusaron a acompañarlo para dedicarse a actividades más “femeninas”:

³ Dice Bingham: “In making a reconnaissance of the extremely inaccessible and primitive ruins on the mountain of Huayna Picchu, Assistant Topographer Heald was so unfortunate as to lose his foothold on the verge of a verge of precipice, and had a very narrow escape from death. This accident resulted in a rupture of the ligaments of his collar-bone, which later incapacitated him for some time and prevented his accomplishing the reconnaissance work in the Pampaconas Valley which had been planned” (388).

The morning of July 24th dawned in cold drizzle. Arteaga shivered and seemed inclined to stay in his hut. I offered to pay him well if he would show me the ruins. He demurred and said it was too hard a climb for such a wet day. But when he found that I was willing to pay him a sol (a Peruvian silver dollar, fifty cents, gold), three or four times the ordinary daily wage in this vicinity, he finally agreed to go. When asked just where the ruins were, he pointed straight up to the top of the mountain. No one supposed that they would be particularly interesting. And no one cared to go with me. The Naturalist said there were "more butterflies near the river!" and he was reasonably certain he could collect some new varieties. The Surgeon said he had to wash his clothes and mend them. Anyhow it was my job to investigate all reports of ruins and try to find the Inca capital. (*The Lost City* 149)

Los acompañantes de la expedición prefieren zurrir, cazar mariposas, o simplemente descansar. Aunque altamente acreditados para ser miembros de la expedición de Yale, estos acompañantes aparecen feminizados, incluso Arteaga, el lengua y guía quechua de la expedición, es fijado en el estereotipo de la pereza y la ambición. En contraste con la feminidad y el vicio, Bingham es el adelantado, el primer hombre de la expedición de Yale que escala el Huayna Picchu y visualiza las ruinas.

La retórica del sacrificio y puesta a prueba de la virilidad extrema en aras del progreso científico hizo de Bingham parte en la formación del sueño imperial norteamericano. Así, aventura, ciencia y nación fueron tres palabras fuertemente asociadas en la era de expansión norteamericana. El surgimiento mismo de la National Geographic Society es un ejemplo impulsado por los mismos ideales.⁴ Los fundadores de la sociedad eran geógrafos, exploradores, oficiales del ejército, abogados, meteorólogos, cartógrafos, naturalistas, banqueros, educadores, biólogos, ingenieros, geodestas, topógrafos e inventores; todos ellos conscientes de su misión científica y "patriótica". Los científicos de la National Geographic fueron los primeros exploradores del Gran Cañón y el Yellowstone, midieron por primera vez las montañas más famosas del país, contaron las costumbres de los indígenas y trazaron "el camino de las tempestades e inundaciones" (Bryan 24).

La ciencia cumplió con la misión de nombrar el espacio e integrarlo a la imaginación nacional. Con las exploraciones de la National Geographic Society hacia otras regiones del globo, esta ambición se extendía en una vocación cognitiva imperial, coincidente también con el período de las grandes ferias y exhibiciones norteamericanas designadas para restaurar la fe popular en la vitalidad económica de la nación y su sistema político.⁵

⁴ La sociedad fue fundada el 13 de enero de 1888.

⁵ Ricardo Salvatore distingue dos momentos en la "maquinaria de representación" del imperio informal norteamericano. El primero es el que él denomina como el "encuentro mercantil" (1820-1860), en el que el impulso principal de expansión era comercial e industrial, sobre todo en el noreste norteamericano. Se basaba en la pequeña propiedad privada y en un republicano agrario de labor productiva. Salvatore señala que los movimientos comerciales y cognitivos eran coincidentes con la Doctrina Monroe, los movimientos reformistas en Estados Unidos, el abolicionismo, la reforma carcelaria, la benevolencia religiosa y la reforma educativa. El segundo periodo es el del encuentro o relaciones neoimperiales (1890-1930). Salvatore señala que en este período las corporaciones dominan el panorama económico así como los procesos de mecanización, la concentración industrial y la producción masiva. Los negocios se hacen más complejos en su organización y más

El relato y las fotos de Bingham se encargaban de resaltar la dicotomía entre el mundo primitivo, fosilizado en sus creencias atávicas (como lo mostraba la reacción de los indígenas ante los instrumentos de medición científica), y la fuerza cognitiva de los expedicionarios, quienes no sólo detentaban los instrumentos científicos sino que además disuadieron “por medios diplomáticos” (civilizados) a los indígenas de usar la violencia contra ellos.

Esta dicotomía del vitalismo y la fosilización se anclaba en una percepción de Sudamérica como mercado para la colocación de los productos norteamericanos y la extracción de materia prima. En este contexto, las imágenes y representaciones de Sudamérica como la región de las ciudades perdidas y maravillosas pasaron a ser parte de la nueva sociedad de consumo. En el caso específico de Bingham, es interesante estudiar la popularidad de la revista *National Geographic*, cuyos suscriptores ascendieron de 3.400 en 1905 a 107.000 en 1912 (Salvatore 62). El editor, Gilbert H. Grosvenor, publicó en esa época en las páginas de la revista fotografías de Sudamérica entre las que se encontraban las pampas argentinas y las ruinas arqueológicas peruanas, así como los relatos de las expediciones y aventuras de los exploradores y científicos hacia otras ruinas del continente americano con los títulos de “Mysterious Temples of the Junglae: The Prehistoric Ruins of Guatemala” (marzo 1913) o “The countries of the Caribbean” con fotografías de la pirámide de Tajín en Veracruz (febrero 1913). Los descubrimientos y avances científicos pasaban a ser objetos de consumo cultural, a la vez que contribuían a formar un sujeto imperial que basaba su superioridad sobre las regiones descubiertas y exploradas en los avances tecnológicos y científicos metropolitanos, pero fundamentalmente en su espíritu de aventura y curiosidad epistemológica.⁶

Apoyados en estos mecanismos de fosilización de la Otredad, las ferias y revistas como la *National Geographic Magazine* representaban el espectáculo de la modernización de Estados Unidos, la abundancia del sueño imperial, del consumo, de la jerarquía social basada en premisas categóricas de raza y género, en donde las fotografías o muestras de comunidades no-blancas eran representaciones del mundo “primitivo”, fuente de recursos de explotación y mercados a conquistar. Bingham fue parte de esta ideología del “vitalismo” cultural norteamericano y la “parafernalia de la abundancia” para una cultura de masas.

dependientes del aparato científico. La cultura del consumo masivo se levanta por sobre la del trabajo. Con los medios masivos de reproducción técnica como la fotografía, por ejemplo, los lugares más distantes se ponen al alcance de todos, el arte se difunde masivamente (76-80).

⁶ Salvatore relata la anécdota de la construcción de la carretera Lima-Callao en 1924 a cargo de una compañía norteamericana. La carretera pasó por un cementerio inca y removió las sepulturas. La revista *Detroit News* celebró tal “descubrimiento” como un avance a favor de la ciencia debido a la cantidad de restos fósiles encontrados para el estudio de los pueblos antiguos. Salvatore analiza el discurso de esta revista como una evidencia más de la ideología de la superioridad y de la tecnología triunfante en el imaginario norteamericano, así como la formación de nuevas validaciones para el avance de la ciencia ligadas a los beneficios económicos (87).

b) La interrupción del indigenismo: sorpresa y recordatorio.

Frente al romántico heroísmo individualista de Bingham y sus fotografías de la diferencia y supremacía racial, encontramos desarrollándose paralelamente el proyecto colectivo del indigenismo cuzqueño y sus propias representaciones de los indígenas. La foto de “Arqueólogos en Machu Picchu” de Abraham Guillén es una buena muestra de esto. Guillén fue conocido como el “fotógrafo científico” por haber documentado con su fotografía los proyectos arqueológicos de destacados científicos en el Perú como Max Uhle, Julio César Tello y Luis E. Valcárcel. El mismo Valcárcel aparece como una de las figuras destacadas en la foto que analizamos. En el año 1932 Guillén inicia también su labor en el Departamento de Fotografía y Cinematografía en el Museo Arqueológico Nacional por iniciativa de Valcárcel, llegando a ser jefe del Departamento y a viajar por todo el Perú fotografiando el patrimonio nacional de las ruinas y restos fósiles.



El indigenismo no fue un movimiento homogéneo. Basta recordar el debate entre José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez sobre el perfil identitario de *Amauta* y su programa político,⁷ o distinguir entre el indigenismo del APRA y indigenismo populista

⁷Los textos de esta polémica aparecieron en *El Mundial* y *Amauta* en el año 1927. Se puede consultar la recopilación de los mismos y otros en Mariátegui y Sánchez. Sobre esta polémica, ver el documentado estudio de Escajadillo. Entre las principales acusaciones de Sánchez a Mariátegui se encuentra la de haber incluido en *Amauta* a autores de índole ideológica diversa, desfigurando el

de Augusto Leguía (1919-1930) y su enfrentamiento contra el gamonal, su declaración del día del indio, etc. (Klarén 248). En cuanto al indigenismo cuzqueño habría asimismo que reconocer la diferencia ideológica entre el discurso sobre el resurgimiento del indio racialmente puro que pretendía Valcárcel y el mestizaje vanguardista de Uriel García. No obstante, y como señala Tamayo, en líneas generales, el indigenismo propiamente cuzqueño se pensó como un movimiento colectivo de vanguardia que prosperó principalmente con el descubrimiento de Machu Picchu y otras ruinas arqueológicas. Se trató principalmente de un “entusiasmo neo-incaísta”. Se fundaron bibliotecas, museos y revistas como la revista cultural *La Sierra* (1909), *La Revista Universitaria* (1912), el Museo Arqueológico del Cuzco (1920) y el Instituto Histórico del Cuzco (1913), con el objetivo de fomentar un nuevo conocimiento sobre los monumentos arqueológicos y en una gesta política por la recuperación de lo que en esa época comenzó a llamarse patrimonio nacional. Fue la época de oro de la universidad de San Antonio Abad del Cuzco (1910-1939), donde se entrenó a historiadores, paleontólogos y antropólogos y desde donde se promovieron acciones de supervisión de los sitios arqueológicos. Según Alfredo Gieseke, el director de la universidad, el compromiso de la institución fue el de “reconstruir el pasado” de la nación desde la capital misma de la cultura incaica, el Cuzco. La preponderancia que tuvo el indigenismo cuzqueño en la revista *Amauta* de José Carlos Mariátegui es prueba del papel que estos intelectuales tuvieron como guías o faros del debate cultural y político a nivel nacional.

La foto que intenta plasmar al grupo de arqueólogos indigenistas en Machu Picchu capta además la imagen de dos indígenas. Uno de ellos transitando en el fondo y alejado del foco de la cámara; el segundo, en cambio, aparece en el margen izquierdo del plano principal. No podemos asegurar la hipótesis de que la presencia de este indígena hubiera sido planificada por Guillén. Lo interesante es notar que el intento de capturar el muro y las escaleras de las ruinas del vértice superior izquierdo de la fotografía, la cámara haya captado la figura del indígena que mira la cámara en una posición bastante relajada como la de quien observa sin saberse observado. Los arqueólogos en cambio posan para la foto con gestos más o menos afectados. ¿Qué significa la presencia del indígena –planificada o deslizada subconscientemente– en el cuadro indigenista? Esta presencia podría tratarse de algo parecido a lo que Hervé Guibert ha llamado la “imagen fantasma”, es decir aquella imagen reprimida y rondante que queremos y no queremos fotografiar. Lo que Guillén plasma en la fotografía de los arqueólogos y el indígena separado observando la situación es lo que Ranjana Khanna ha llamado “recordatorio melancólico” de la tensión entre la justicia y la traición que siempre supone la representación del subalterno; en este caso en particular, en el discurso indigenista:

The subaltern therefore comes to be a reminder, necessarily betrayed as it enters the world of civil society. And it leaves something behind that cannot be accounted for, remains unknown, and can only be imagined, in the strife creating by worlding. Reading how the

perfil y el programa político de la revista. Dichas acusaciones llevaron a Mariátegui a precisar sus definiciones identitarias al decir “no me llame nacionalista, ni indigenista, llámeme simplemente socialista” y declarar que “*Amauta*, en cuanto concierne a los problemas peruanos, ha venido para inaugurar y organizar un debate; no para clausurarlo” (Citado en Escajadillo 310).

melancholic remainder manifests itself through haunting allows for the haunting justice affectively summoned by the unrepresentable subaltern. (19)

La figura espectral del subalterno en la fotografía se manifiesta como el recuerdo latente y omnipresente de una pérdida, de una diferencia que no podrá ser representada en el discurso de la reivindicación indígena de los intelectuales cuzqueños. Se trata de una inscripción en la imagen que interrumpe y subyuga el deseo consciente del indigenismo de construir un discurso nacional y comunitario que integre a la población indígena. Lo que muestra la imagen y la mirada irónica del indígena es la separación y la distancia entre el indigenismo como discurso nacional y el indígena real. Como lo recuerda Valcárcel en *Memorias*, los indigenistas cuzqueños no tenían una relación cercana con los movimientos de resistencia indígena ni estaban involucrados en la organización en las comunidades levantiscas. A pesar de la gran labor intelectual y académica que el indigenismo realizó a favor de la visibilidad de la cultura inca en los discursos nacionales, el intelectual cuzqueño recuerda que las relaciones con los indígenas y los campesinos eran esporádicas y significaban, en las primeras dos y tres décadas del siglo xx, un mutuo reconocimiento y deslumbramiento que no cuajaba en un diálogo fecundo.⁸ Por ello el grupo Resurgimiento, formado en gran parte por universitarios como Uriel García, Cansiano Rado, Luis Felipe Aguilar, Luis Felipe Paredes y Félix Cosío, hizo obligatoria la presencia de líderes indígenas en sus reuniones. Al respecto Valcárcel comenta el episodio de la protesta de los indígenas en la hacienda de Lauramarca (Valcárcel 246) y cómo uno de los líderes escapó de la pena impuesta por los terratenientes a los rebeldes y tuvo un espacio para hacer su reclamo en las reuniones del grupo Resurgimiento. Dice Valcárcel: “uno de los cabecillas del movimiento de Lauramarca nos hizo una exposición detallada de lo ocurrido, mostrando una elocuencia y una facilidad de palabra que *nos llamó la atención*” (246, énfasis mío). A los intelectuales los sorprende la elocuencia de un relato hecho en “un quechua perfectamente modulado” y por “un hombre de gran inteligencia y memoria [...] cabal, autónomo e independiente”. Esta sorpresa que destaca Valcárcel, así como la presencia inesperada del indígena en la foto son las manifestaciones de las interrupciones en el discurso indigenista y la presencia omnipresente de una carencia.

Dentro del indigenismo cuzqueño, es famosa la redefinición del intelectual que propone Uriel García con su concepto del “nuevo indio”, categoría que no aparecía

⁸ Su amistad con Mariátegui y su colaboración con *Amauta* y *Labor*, las revistas dirigidas por el limeño, sirvieron para retroalimentar en Valcárcel su deseo de que la acción ideológica tuviera un impacto en la masa indígena. Dice Valcárcel: “Yo abrigaba la misma esperanza [que Mariátegui], manifestándole que ya llegaría el momento de ponernos en un contacto más directo con el elemento indígena, porque hasta la fundación del grupo Resurgimiento no lo habíamos tenido ni siquiera con los personeros o jefes de comunidades. Toda nuestra actividad se había reducido a conversaciones dentro de un grupo restringido de escritores, periodistas, artistas y otras personas a quienes inquietaban estos problemas. José Carlos Mariátegui tampoco abrigaba la esperanza de un movimiento intempestivo de largo alcance y repercusión. Recogiendo sus enseñanzas vimos la necesidad de entablar relaciones con los indios, resultaba clamoroso que nunca hubiésemos tenido intercambios de ideas con ellos. Por eso, el grupo Resurgimiento hizo obligatoria la presencia de los indios en nuestras reuniones” (*Memorias* 254).

caracterizada en términos raciales ni étnicos, sino que por el contrario, consideraba el factor “espiritual” y el contacto con los Andes como vehículo de legitimidad. Con esta categoría, García pretende resolver las interrupciones y las carencias del discurso indigenista. Dice García:

“Indio” no es, pues, sólo ese hombre de color bronceado, de ojos rasgados, de pelo lacio y grueso, sino todo aquel que se acrecienta interiormente al contacto con los incentivos que le ofrece esta gran naturaleza americana y siente que su alma está enraizada a la tierra. El indio antiguo, hoy, es más sangre que espíritu; el nuevo indio debe ser más espíritu que sangre. Porque indígena es el hombre que crea en la tierra, y no sólo el que procrea. Nuevo indio no es, pues, propiamente un grupo étnico sino una entidad moral, sobre todo. Nuevos indios son todos los guías de nuestros pueblos, pensadores, artistas, héroes que dan modalidad al Continente. (*Prólogo II*)

Se trata de un telurismo espiritualista que garantiza y legitima la superioridad de la intelectualidad cuzqueña por sobre los habitantes de los Andes y el cosmopolitismo limeño. Los líderes andinos se caracterizaron por dejar claro que su inspiración artística les provenía de su contacto no tanto étnico o social con la sierra sino con la naturaleza, el suelo mismo. Lectores acérrimos de Spengler y Taine, y como vemos en la cita de García, el indígena y el intelectual aparecen contradictoriamente inseparables en cuanto a su procedencia del mismo suelo, a la vez que están disociados en la categoría del “nuevo indio”. García especifica que “los pensadores y artistas” son “guías y héroes” morales del continente, mientras los representantes del grupo étnico aparecen desestimados en su potencialidad real. En la foto de Guillén intelectuales e indígenas integran el mismo cuadro pero están separados. Esta es la distancia que ilustra la foto de Guillén, donde el indígena del margen izquierdo aparece casi subliminalmente separado del grupo pero incómodamente presente, asumiendo una distancia contemplativa y/o tal vez irónica. La cámara consciente o inconsciente de Guillén lo capta, ilustrando así la separación y la proximidad del “indio real” y el “nuevo indio”.⁹

EL TEMPLO DE LAS TRES VENTANAS. EL SECRETO DE LA PIEDRA

Bingham creía erróneamente haber descubierto Tampu Tocco, la ciudad legendaria de las tres ventanas de donde habrían procedido los primeros Incas, Manco Cápac, Mama Ocllo y sus hermanos y hermanas. Conforme a ello, Machu Picchu se ubicaba en el sitio originario, el lugar y el tiempo del mito, cuya importancia



⁹ Guillén no es el único en fotografiar a los indígenas fuera del foco central de la cámara. Véase Poole “Figuroa”.

no era sólo arqueológica o histórica sino también filosófica y religiosa, lo que sería explotado en décadas posteriores por el turismo “new age” internacional. Para Bingham, es el valor de culto originario de Machu Picchu lo que sustenta la importancia de su descubrimiento. En la leyenda de la foto del templo de las tres ventanas leemos la hipótesis de Bingham:

It was this extraordinary temple, whose most characteristic feature is three large windows, a unique occurrence in early Peruvian architecture, that led us to the belief that Machu Picchu might be Tampu Tocco, the mythical place from which the Incas came when they started out to found that great empire which eventually embraced a large part of South America. (408)¹⁰

Para Bingham, como para todos los viajeros imperiales a Sudamérica desde Lloyd Stephens y su viaje a las ruinas mayas, lo que determinaba el valor de una pieza como mercancía arqueológica era su antigüedad. El objeto debía evidenciar las marcas del paso del tiempo. Justamente lo remoto y extremadamente ajeno y extraño pero todavía evidencia de un antiguo esplendor era lo apreciado en esta nueva sensibilidad moderna y orientalista –como diría Said– del conquistador victorioso. Fue Darwin quien instaló en occidente el gusto por el fósil y su valor histórico, pero fueron los viajeros ilustrados y románticos lo que instalaron a las culturas no occidentales en el sitio de la arcadia remota. En este sentido Bingham reúne al viajero científico y al romántico.

La foto de las tres ventanas es representativa de la mayor parte del corpus fotográfico de la expedición de Bingham: son tomas de un plano directo en donde el valor documental adquiere prominencia. El documento fotográfico sigue asimismo la estética de la decadencia, en donde la naturaleza aparece retrabajando las construcciones de piedra, avanzando sobre ellas para acapararlas. De este modo el esplendor de la antigüedad se reintegra a su origen natural, a su estado primitivo. Esto es porque en la estética occidental, las representaciones de la decadencia tematizan la vuelta a la naturaleza. Se podría hablar de una simbiosis cíclica entre monumento histórico y naturaleza, la que Michael Roth ha explicado como parte de la condición inexorable de lo natural (2). La cámara fotográfica busca, no obstante, paralizar este retorno, impedir el retroceso o la pérdida de la memoria, detener el instante de lo irreversible.

Las fotografías que Bingham tomó de las ruinas exaltan la combinación del valor histórico y el valor de antigüedad de Machu Picchu. Se trata de dos estéticas fotográficas

¹⁰ Como parte de la afirmación de su capital simbólico como intelectuales serranos, los indigenistas se dedicaron a rectificar, apuntar y dialogar con la información aportada por viajeros extranjeros y el conocimiento imperial y especialmente con Bingham. Al respecto, resulta significativa la publicación de un artículo en la revista *Wira Kocha*, dirigida por Julio C. Tello sobre los aciertos y desaciertos de la expedición norteamericana. Un artículo de Means de *Wira Kocha* cuestiona con cierta ironía la veracidad del pretendido hallazgo de Bingham de la ciudad de Tampu Toco, lugar de origen de la dinastía inca en el mito: “Pero Bingham olvida aquí, como en otras partes, anotar que las tres ventanas fueron primitivamente cinco, las de los extremos de la fila han sido cerradas en el pasado para convertirlas en nichos, y que sin embargo, cualquiera que saliera de las ventanas tendría una terrible caída de ocho a diez pies a la terraza que está por debajo de ellas”.

que apuntan a dos públicos diferentes. Por un lado, se trata de documentos históricos que llaman la atención de la comunidad científica especializada tanto de universidades extranjeras como locales. Historiadores, naturalistas, geógrafos, topógrafos, biólogos, arqueólogos, etc., hicieron de las ruinas incas su objeto de estudio. Sin embargo, las fotografías de Machu Picchu tomadas por Bingham también captaron la atención del público en general. Alois Riegl ha establecido las características y diferencias entre el *valor histórico* y el *valor de antigüedad* para este tipo de monumentos dentro de la percepción moderna: mientras el *valor histórico* está interesado en determinar el estado original del monumento, el modo en que fue levantado por las manos de su productor, sus finalidades y funciones primeras, el *valor de antigüedad* en la estética del monumento se interesa por su vida cíclica, las marcas de la distancia temporal que separa el momento original de su producción y el momento de la observación del espectador moderno. Este *valor de antigüedad*, evidenciado en las marcas de la decadencia, la fragmentación, la reintegración de lo histórico a la naturaleza, apela a la mayoría de los observadores y visitantes de museos (Riegl 31-5), y en este caso, a los lectores de la *National Geographic Magazine*. En la estética moderna, las ruinas son un *memento mori* aunque en oposición a la estética cristiana, el recuerdo de lo percedero es una afirmación del vitalismo presente del observador moderno. Las fotografías del templo de las tres ventanas reúnen el *valor histórico* y documental específico de Machu Picchu para especialistas en la cultura Inca y el *valor de antigüedad* de las ruinas arqueológicas para los sueños del vitalismo imperial y la supremacía del conquistador.

Mientras las fotografías de Bingham se alinean de acuerdo a la estética de la gradual desintegración y del retorno conflictivo de lo particular histórico a lo general natural, es decir a un código de la incesante transformación y decadencia, las fotos de Martín Chambi, el fotógrafo más famoso del indigenismo cuzqueño, la naturaleza y las ruinas asumen una integración armónica y no cíclica, sino más bien de continuidad como vemos en su fotografía del templo de las tres ventanas:



La foto capta las marcas inevitables de las leyes de la naturaleza sobre el monumento. Sin embargo, en los planos de Chambi, la ciudadela se integra al paisaje montañoso como parte del mismo, del que parece más proceder que reintegrarse. Se trata de una sintaxis pulcra y romántica, en donde la piedra no compite con la montaña. Chambi no documenta una lucha cíclica entre cultura y naturaleza sino más bien una prolongación y continuidad de una con la otra. En la estética del fotógrafo andino, la piedra del monumento no puede ser fotografiada sin la montaña. Me interesa leer en esta integración armónica y majestuosa el balbuceo de una concepción espiritual y religiosa de la andinidad en donde la piedra inca del monumento y la piedra del *Apu* o montaña es divinidad o *huaca*. La piedra de la ruina y la piedra del *Apu* es la misma piedra, signo y símbolo de perdurabilidad esencial. Este esencialismo parece ser uno de los vínculos más fuertes de Chambi con el telurismo indigenista. La fragmentación como condición fundamental de las ruinas se revierte en la totalidad acogedora del paisaje montañoso. Es interesante notar que lo particular de las fotos de Bingham se asume y se completa en la totalidad que crean las fotografías de Chambi.

En el estudio de lo que la arqueología indigenista significó en la construcción del imaginario nacional es indispensable enfatizar la importancia que el pasado jugaba como espíritu vivo y continuo en la cultura de la sierra contemporánea. El simbolismo de la piedra representó esta continuidad. En su estudio sobre la arqueología del Cuzco, *La ciudad de los incas* (1922), dice Uriel García:

I el elemento material en que la fantasía ingénuca del indio se encarna, es la piedra; i la piedra es la concreción de la historia, élla supervive triunfante de las inclemencias del tiempo destructor, élla va guardando el secreto sutil del alma del indio, élla es la síntesis de la complicada vida incaica, y en élla se han sumado los siglos dejando rastros de su curso infinito. (8)

Las ruinas forman parte del paisaje. En esta foto como en todas las de Chambi sobre las ruinas, el fotógrafo parece seguir las interpretaciones teluristas de Valcárcel acerca de la integración entre la cultura inca y la naturaleza. La estética de Chambi es la estética de la preservación, la perdurabilidad y la pureza del Incario como lo fue la propuesta de la resurrección del indio puro de Valcárcel en *Tempestad en los Andes*. Se trata del esencialismo de la raza inca que perduró en la piedra de los muros incaicos. En la sección titulada “Secreto de piedra”, Valcárcel observa:

Cuando el indio comprendió que el blanco no era sino un insaciable explotador, se encerró en sí mismo.
Aislóse espiritualmente, y el recinto de su alma –en cinco siglos– estuvo libre del contacto corruptor de la nueva cultura. Mantúvose silencioso, hierático cual una esfinge...
El indio es para las otras razas epigónico. Sólo da a conocer su exterior inexpresivo. Bajo la máscara de indiferente, ¿hallaremos algún día su verdadero rostro? Su burlona sonrisa será lo primero que descubramos.
En lo insondable de esta conciencia andina, bulle el secreto de la piedra. (37-8)

Se trata, para Valcárcel, de una “raza que permanece idéntica a sí misma” (21). Por eso, como ha señalado Cornejo Polar, la “pasión reivindicativa y la retórica inflamada” de *Tempestad en los Andes* es la manifestación del proyecto de una “utopía inversa”, que proclama “el resurgimiento de lo arcaico, que busca la conquista regresiva del paraíso perdido” (169). Como tal, parece negar el concepto mismo de modernidad nacional como progreso histórico, siendo ésta una de las principales diferencias que separaron a Valcárcel de Mariátegui.



Como ha señalado Poole en su estudio sobre la fotografía de Figueroa Aznar, los fotógrafos cuzqueños como Chambi se alejan del modelo dominante del modernismo europeo (40) y se retrotraen a una estética romántica. La fotografía del “Camino Inca Wiñay Wayna” de Martín Chambi es una muestra de este romanticismo arcaizante donde las ruinas y el paisaje se integran bucólicamente. El arcaísmo de Valcárcel y Chambi es una reacción consciente en contra del vanguardismo asociado al cosmopolitismo limeño, a pesar de ser ambos indigenistas sujetos de una sociedad industrializada o en un proceso de industrialización como era el Cuzco de principios de siglo xx. En ambos casos hay que señalar la contradicciones internas del indigenismo cuzqueño. Por un lado, Valcárcel fue uno de los principales impulsores de los estudios científicos sobre la cultura y arqueología incaica y formó parte activa en la incipiente modernización de la universidad de San Antonio Abad del Cuzco.¹¹ Por otro lado, el cuzqueño preconizó la utopía inversa de la

¹¹ Las obras de Valcárcel son numerosas, tanto científicas como literarias: *Hacia el despertar del alma india. Voces en torno al gran problema* (1929); “I informe sobre los trabajos arqueológicos que se verifican en el Departamento de Cuzco” en *Revista del Museo Nacional* III/1-2 (1934): 181-91; *De la vida incaica* (1923); *Historia del Perú Antiguo* (1964); *Ruta cultural del Perú* (1964);

resurrección del Incario remoto. Del mismo modo, Chambi se valió de un instrumento eminentemente moderno y de una tecnología importada para plasmar tanto los tipos étnicos indígenas para la promoción de inventarios y clasificaciones positivistas, “científicas”, de la antropología que se enseñaba en la universidad del Cuzco, como las imágenes románticas e idílicas de las ruinas incas que vemos en la foto de Wiñay Wayna. Los cuzqueños adhirieron en muchos aspectos al vanguardismo que procuró Mariátegui, pero como señala Poole, preservaron al mismo tiempo la estética romántica de ligazón del artista con la tierra y el paisaje (65). La estética de Chambi se debate entre las tecnologías de la mirada y las formas de control de la ciencia positivista, las filosofías del telurismo de Spengler y Taine y la melancolía romántica de los escenarios arcaicos.

CONCLUSIONES

Esta descripción de arqueología espiritual tan característica de los movimientos intelectuales nacionalistas de “modernidades periféricas” establece resonancias menos románticas y más dramáticas con la descripción arguedeana del muro incaico de la ciudad del Cuzco en *Los ríos profundos*. Ernesto nos dice que era estático el muro pero que su superficie era cambiante, como las aguas de los ríos en el verano. La piedra aparece integrada a la naturaleza asumiendo una vez más su condición vital. Entonces, Ernesto se pregunta si podrá decirse *Yawar rumi* (piedra de sangre) como los indios dicen del *Yawar mayu* (río de sangre) para hablar de los ríos turbios que muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre.

Bingham no reconoció el simbolismo de la piedra y la continuidad de una cultura en su descripción de los monumentos arqueológicos.¹² No obstante, tanto Bingham como los fotógrafos indigenistas intentan una reconstrucción de la irrecuperabilidad de la ruina. Si

Tempestad en los Andes (1972); “Final del Tawantisyuyu” en *Revista del Museo Nacional* II/2 (1933): 79-97; *Cuentos y leyendas incas* (1939); *Machu Picchu, el más famoso monumento arqueológico del Perú* (1976); *Sobre el origen del Cuzco* (1939); *Memorias* (1981).

¹²La diferencia es fundamental. Mientras que en el contexto de las excavaciones de Bingham, la cultura inca se concebía como fosilizada o petrificada en la historia (carente de todo vitalismo evolutivo), para los intelectuales indigenistas, esta misma piedra de las ruinas era el símbolo de lo que no perece, lo que continúa. La simbología de continuidad es clara, incluso en el mito que pareció conocer muy bien Bingham. Dice García en *La ciudad de los incas*: “No puede ser más sugestiva la tradición de los hermanos Ayar. De la ventana mayor –Ccapacc Ttoco– i de la gruta –Tampu Ttoco– surgieron cuatro hermanos: Ayar Cachi, Ayar Auca, Ayar Uchu y Ayar Manco; los tres primeros fueron convertidos en peñas al sentarse en unas huacas, sólo el último se impuso i dominó a la piedra, e hizo de ella una divinidad, una figulina, un sillar que ostentó en los muros de la mansión doméstica o formó la mole inmensa como base de la fortaleza. Por eso el Cuzco incaico es el Cuzco pétreo. El monumento al dignificador del vil nimeral debía ser de granito” (8). Se trata de un valor simbólico añadido al funcional y pragmático de las construcciones arqueológicas. El pueblo que diseñó tales monumentos de piedra debía también, según García, haber sacralizado los sitios naturales que eran la fuente del granito como la montaña. El sentido religioso de la piedra debía ser dignificado y magnificado en construcciones donde se plasmaran la belleza y la majestuosidad, la armonía y el esplendor de una cultura.

recuperar lo oculto y mítico de las ruinas significaba para Bingham forjar un sueño imperial, para los cuzqueños fue hallar un esencialismo telúrico y totémico, con el que el grupo intelectual contaría como capital simbólico, por su contacto con la sierra y en oposición a Lima en la cultura nacional.

Si en el imaginario occidental, las ruinas conllevan significados que dependen de las energías dinámicas de la historia y del ritmo regular de la naturaleza, y producen reacciones que van de la nostalgia a la premonición, de los sueños de grandeza al temor a la muerte (Roth 1), para los intelectuales cuzqueños la perdurabilidad de la piedra se interpretó como la fuerza cultural susceptible de un resurgimiento, aunque como sabemos la perennidad espiritual del incario telúrico no cuajaría en programas de acción política verdaderamente articuladores del indígena contemporáneo a la modernidad nacional. Como la foto de Abraham Guillén nos muestra, esta vanguardia intelectual mantuvo al indígena omnipresente pero separado. Se sentían amenazados y observados por el objeto mismo de sus inspiraciones arqueológicas.

En estas luchas por la autorización de las imágenes, la fotografía constituye el marco que suprime la distancia entre lo antiguo y lo moderno, recorta la mercancía, la desplaza, ya sea para ponerla al alcance de un sueño imperial o para transformarla en icono nacional.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. "Rhetoric of the Image". *Classic Essays on Photography*. Alan Trachtenberg, ed. New Haven: Leete's Island Books, 1980. 269-85.
- Bingham, Hiram. "In the Wonderland of Peru". *The National Geographic Magazine* 4 (1913): 387-574.
- _____. *The Lost City of the Incas*. Londres: Travel Book Club, 1941.
- Bryan, C. *The National Geographic Society. 100 años de aventura y descubrimiento*. Madrid: Ediciones Folio, 1987. Edición especial para el diario *La Nación* de Buenos Aires.
- Burger, Richard L. y Lucy Salazar, eds. *Machu Picchu: "Unveiling the Mystery of the Incas"*. New Haven: Yale UP, 2004.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima: CELACP, 2003.
- Escajadillo, Tomás. *Mariátegui y la literatura peruana*. Lima: Amaru, 2004.
- García, Uriel. *La ciudad de los incas*. Cuzco: H.G. Rozas, 1922.
- _____. Prólogo a la segunda edición de *El nuevo indio*. Cuzco: H.G. Rozas, 1939.
- Guibert, Hervé. *Ghost Image*. Robert Bononno, trad. Los Ángeles: Sun & Moon Press, 1996.
- Gilbert Joseph, et al. *Close Encounters of Empire. Writing the Cultural History of U.S.-Latin American Relations*. Durham: Duke UP, 1998.
- Hayhuaca, José Carlos. *Hombres de frontera. Ensayos sobre cine, literatura y fotografía*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.
- Khanna, Ranjana. *Dark Continents*. Durham: Duke UP, 2003.
- Klarén, Peter. *Peru. Society and Nationhood in the Andes*. Nueva York: Oxford UP, 2000.
- Mariátegui, José Carlos y Luis Alberto Sánchez. *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca Azul Editores, 1976.

- Means, Philip A. "Machu Picchu, a Citadel of the Incas". *Wira Kocha. Revista Peruana de Estudios Antropológicos* I/1 (Lima): 114-16.
- Mould de Pease, Mariana. *Machu Picchu y el Código de Ética de la Sociedad de Arqueología Americana*. Lima: CONCYTEC; Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.
- Poole, Deborah. "Landscape and the Imperial Subject. U.S. Images of the Andes, 1859-1930". *Close Encounters of Empire. Writing the Cultural History of U.S.-Latin American Relations*. Gilbert Joseph, et al. Durham: Duke UP, 1998. 106-138.
- _____. "Figuroa Aznar and the Cusco Indigenistas: Photography and Modernism in Early Twentieth-Century Peru". *Representations* 38 (Spring, 1992): 39-75.
- Riegl, Alois. "The Modern Cult of Monuments. Its Character and Its Origins". *Oppositions* 25 (1982): 21-51.
- Roth, Michael S. "Irresistible Decay: Ruins Reclaimed". *Irresistible Decay*. Roth y Lyons, eds. Los Ángeles: The Getty Research Institute Publications, 1997. 1-23.
- Rydell, Robert. *The World of Fairs*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Salvatore, Ricardo. "The Enterprise of Knowledge. Representational Machines of Informal Empire". *Close Encounters of Empire. Writing the Cultural History of U.S.-Latin American Relations*. Gilbert Joseph, et al. Durham: Duke UP, 1998. 69-104.
- Tamayo Herrera, José. *Historia del indigenismo cuzqueño. Siglos XVI-XIX*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1980.
- Valcárcel, Eduardo. *Tempestad en los Andes* [1927]. Lima: Populibros Peruanos, 1963.
- _____. *Memorias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1981.
- Valenzuela, Luis Martínez. "Abraham Guillén Melgar". *Machu Cusco*. Lima: Pueblo Libre, 1990. s/p.