



# La redención de la naturaleza: luz y tiempo en los nocturnos de los hermanos Vargas<sup>1</sup>

Megan A. Sullivan

University of Chicago  
sullivan1@uchicago.edu  
Chicago-Estados Unidos

## Resumen

Este ensayo analiza el manejo de la luz y el tiempo en algunas de las fotografías nocturnas de los hermanos Vargas. Lo que se estudia, en concreto, es cómo los Vargas utilizan tipos diferentes de luz artificial en el contexto de largos periodos de exposición. Esta técnica, bastante atípica, produce un falso efecto de instantaneidad en los primeros planos que contrasta con el tiempo lento de los planos de fondo. En los nocturnos coexisten así dos temporalidades —la urbana y moderna de los primeros planos, y la rural y autóctona de los planos de fondo—, pero la que en definitiva prevalece es la última, pues solo allí se registra movimiento real. De este modo, dinamizando el fondo rural, los Vargas generan imágenes que cuestionan el carácter epidérmico de la modernización en el sur andino, al tiempo que afirman los fueros del campo y el mundo natural.

**Palabras clave:** fotografía artística peruana, Carlos y Miguel Vargas, Arequipa, paisajismo, indigenismo

## Abstract

*This essay discusses the interplay of light and time in some of the Vargas brothers' nocturnal photographs. Key to this analysis is the Vargases's decidedly unique approach to long exposures—one that involves taking recourse to a wide array of sources of artificial light. This technique allows the brothers to produce an apparent effect of instantaneity in the foreground that is entirely at odds with the slow time of the background. Two different temporal orders coexist in their nocturnes: the foreground's urban and modern and the background's rural and autochthonous. It is the latter, however, that ultimately prevails, for real movement only occurs in the background. In giving prominence to the rural background, it is argued, the Vargases draw our attention to the shallowness of the modernization process undertaken in the Southern Andes while at the same time affirming the primacy of both the countryside and the natural world.*

**Keywords:** Peruvian artistic photography, Carlos and Miguel Vargas, Arequipa, landscape, indigenism

Una noche de 1915, los hermanos Vargas —Carlos (1885-1979) y Miguel (1887-1976)— salieron a explorar su ciudad, Arequipa, llevando consigo una cámara de gran formato. No sería la última vez. Sus salidas, que se repetirían a lo largo de la década siguiente, nos han dejado como legado una serie de impresionantes fotografías nocturnas. Allí aparecen ellos,

<sup>1</sup> Traducción de Martín Oyata a partir de una versión corregida del artículo originalmente publicado bajo el título «Nature and Modernisation in the Vargas Brothers' Nocturnes: A Mediated Encounter», *Oxford Art Journal*, 40.3 (2017), pp. 449-468.



Fig.1. Carlos y Miguel Vargas. *Sin título* (Nocturno), ca. 1925. Reproducción digital de negativo en placa de vidrio. Asociación Vargas Hermanos.

los Vargas y sus colaboradores, siempre impecablemente vestidos, transitando por oscuros pasajes, casi ocultos entre las sombras de la majestuosa arquitectura colonial arequipeña o caminando por los puentes de piedra que se extienden sobre el río Chili. De común, estos personajes parecen ser los protagonistas de algún drama secreto, fija la mirada en umbrales apenas iluminados o reunidos en pequeños conciliábulos, casi a la manera de conspiradores, aunque también se los puede ver adoptando poses más bien contemplativas, ya sea divisando el horizonte desde altos campanarios o descansando a las orillas del río durante la temporada seca (Fig.1).

En lo que respecta a su temática, los nocturnos indiscutiblemente acusan la influencia del modernismo de raíz simbolista que dominó la poesía peruana de comienzos del siglo veinte y que, en Arequipa, tuvo entre sus principales exponentes a los miembros del grupo El Aquelarre, compañeros de bohemia de los Vargas. La de los hermanos, como bien observan Villacorta y Garay (2006), es una visión esteticista, decadente, en la cual la noche se manifiesta como el ámbito natural de lo siniestro. No parece haber aquí, en principio, ninguna dimensión social o política.

Me interesa destacar, sin embargo, que, en varios de los nocturnos, los picos volcánicos que circundan la ciudad irrumpen desde el fondo, fijando los imaginativos *tableaux* de los Vargas en un paisaje muy real. En el marco de una cultura visual como la peruana, históricamente ajena a la representación del mundo natural, este hecho constituye, ya de por sí, una verdadera novedad y acaso un gesto de carácter político. Pero a esto se debe añadir que, en los nocturnos, la naturaleza no aparece simplemente retratada como fondo de lo urbano, sino que ella adquiere un protagonismo inusitado. Apoyándose en un uso poco convencional de los tiempos de exposición y las múltiples fuentes de luz a su disposición, los Vargas contraponen en estas imágenes las temporalidades de la ciudad y del campo,

pero cabe afirmar que, en última instancia, le otorgan primacía a la temporalidad del mundo rural, dado que únicamente se registra movimiento en los planos de fondo. De esta manera, los Vargas generan imágenes en las cuales el campo prevalece sobre la ciudad, lo tradicional sobre lo moderno y lo autóctono sobre lo extranjero.

### Primer plano

Los hermanos Vargas abrieron su estudio de fotografía en 1912, no muy lejos de la Plaza de Armas de Arequipa, y pronto se ganaron el favor de los notables de la ciudad por la calidad de sus retratos. Pero además de sus firmes intereses comerciales, Carlos y Miguel abrigaban serias ambiciones artísticas. Por las noches, su estudio era el escenario de recitales de poesía, exposiciones de arte y conciertos: un punto de encuentro para artistas e intelectuales que, en muchos casos, estaban comprometidos con la causa indigenista. Los hermanos eran asimismo los distribuidores locales de importantes publicaciones periódicas, como la española *Foto*, especializada en fotografía artística europea; *Colónida*, la célebre revista limeña de poesía simbolista; y *La Sierra*, editada en el Cusco y de explícita vocación indigenista. Pero si hoy recordamos a los Vargas, ciertamente ello se debe a sus nocturnos, fascinantes ejemplos de la fotografía artística peruana de principios del siglo veinte.

Aunque las figuras son lo primero que captura nuestra atención en estas fotografías, su aspecto más llamativo quizás sea la luz. Sus fuentes son múltiples. No solo está la innovadora luz del alumbrado público, sino también la procedente de *flashes* de magnesio, lámparas, faros de automóvil e, incluso, fogatas que los Vargas solían encender para iluminar el interior de los puentes y otros espacios oscuros. Lo singular de los nocturnos, sin embargo, más allá de este manejo de fuentes de luz tan diversas, es la potencia con la cual la luz se afirma a sí misma.

La de los nocturnos no es luz que emane sobriamente desde algún punto exterior al encuadre a efectos de mostrar el mundo que la rodea. Es luz que desea ser vista. Cuando su fuente es el alumbrado público, ella produce halos cuyos ritmos gobiernan la composición (Fig.2). También hay casos en los cuales la luz, en razón de su intensidad, llega a disolver las figuras humanas, creando sombras que se mezclan con la noche, así como objetos espectrales cuyos contornos se funden con el sillar de la arquitectura colonial arequipeña (Fig.1). Más que retratados, la ciudad y sus habitantes aparecen formados y deformados, esculpidos y vaporizados por la fuerza de la luz. De hecho, muchas veces resulta imposible separar la luz de las figuras, puesto que aquella generalmente irradia de cuerpos que, según el caso, la cubren o la sostienen; ello se aprecia, por ejemplo, en aquel nocturno en el cual un hombre, alzando una botella de polvo de magnesio recién encendida, se hace visible a sí mismo y a la luz que lo ilumina (Fig.3).

Igualmente, es singular la manera como los Vargas combinan el brillo del *flash* de magnesio con el tenue resplandor del alumbrado público, pues así conjugan dos visiones de la noche tradicionalmente opuestas. De un lado está la visión característica de las primeras fotografías nocturnas con *flash* de finales del siglo XIX: imágenes cuyo propósito es revelar un territorio desconocido, como las junglas tropicales del África o el interior de los tugurios londinenses. Pero, siendo la acción del *flash* tan fugaz, la oscuridad vuelve a apoderarse de la escena casi de inmediato y, en virtud del contraste, termina sintiéndose con más fuerza. Lo paradójico del *flash* es que este «toma partido por aquella oscuridad que su acción brevemente desplaza» (Nemerov, 2003, p. 78). Frente a esta visión enigmática, tenemos la que a su vez ofrecen las fotografías de la noche urbana iluminada por el alumbrado público: aquí el mundo nocturno, sometido a un brillo sobrio pero tenaz, aparece domesticado por la tecnología moderna.

Estas dos visiones los Vargas las combinan, pero de tal forma que ambos, el misterio del



Fig.2. Carlos y Miguel Vargas, *Sin título* (Nocturno, Plaza de Santa Marta), ca. 1920. Reproducción digital de negativo en placa de vidrio. Asociación Vargas Hermanos.

*flash* de magnesio y la claridad de la noche electrificada, se cancelan mutuamente. Tanto más extraño: el uso que los hermanos hacen de las luces artificiales no parece cumplir ninguna función práctica. Harto revelador, en este sentido, es el hecho de que en algunos nocturnos nos sea posible apreciar el fondo montañoso que, lejos de las luces artificiales del primer plano, aparece bañado por la luz de la luna. Si podemos ver las montañas, es porque estas fotografías, como observan Yenne y Benavente (2008), son el resultado de periodos de exposición de casi una hora, no los cortos tiempos asociados con el *flash* o el alumbrado público. Lo que se desprende de todo esto es que los Vargas emplean las luces artificiales para un fin completamente distinto del que históricamente se les tenía asignado: la conquista de la instantaneidad.

Recordemos que, durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, los avances en materia de fotografía estuvieron fundamentalmente orientados a capturar o fijar un instante único en el tiempo. Lo que se buscaba era congelar el movimiento y, en tal sentido, los estudios de Eadweard Muybridge, publicados en la década de 1870, marcaron un hito, ya que con ellos la fotografía pudo acceder a una franja de tiempo que el ojo humano no es capaz de percibir por sí solo. No obstante, hubo que esperar hasta la década siguiente para que, con la ayuda de cámaras más avanzadas y, sobre todo, la introducción del *flash* de magnesio, la fotografía alcanzara tiempos de exposición de menos de un segundo de duración (Canales, 2009). Ahora ella podía adentrarse en los dominios de la noche.

En principio, los nocturnos de los hermanos Vargas parecerían ajustarse a la lógica de la instantánea. Es así como se tiene la impresión de que las figuras que ocupan los primeros planos, absortas en sus actividades enigmáticas, han sido captadas en plena acción. También se tiene la impresión de que el automóvil que aparece en varias de estas fotografías (uno de los primeros en Arequipa y propiedad de Carlos y Miguel) recorre velozmente la ciudad y sus alrededores (Fig.4).

Otra, sin embargo, es la historia que nos cuentan los planos de fondo. En ellos, el firmamento muchas veces aparece surcado por líneas que registran el movimiento de las estrellas durante el largo periodo de exposición. Aunque en algunos casos esas líneas son difícilmente perceptibles, hay otros en los cuales ellas describen largas y brillantes diagonales que atraviesan el oscuro cielo, derramándose sobre las misteriosas figuras en el primer plano (Fig.1) o rimando con el cableado eléctrico (Fig.4). Aquí los tiempos del plano de fondo deshacen el efecto de instantaneidad del primer plano: el registro de la trayectoria de las estrellas difumina las figuras en el primer plano hasta el extremo de la ilegibilidad. No solo eso: todos estos indicios de movimiento en el cielo nos invitan a reconsiderar qué sucede en los primeros planos, pues aquello que inicialmente se nos figuraba como una escena espontánea resulta haber sido enteramente artificial. Esa escena se nos revela ahora como un *tableau vivant* o quizás como algo más complejo: un arreglo de cuerpos y situaciones que nunca existieron en las mismas coordenadas de espacio y tiempo. No es que el auto –ese emblema de la velocidad del mundo moderno tan celebrado por los futuristas– haya sido captado en plena marcha, ya que, en realidad, estuvo inmóvil todo el tiempo. No es que las figuras hayan sido fotografiadas por sorpresa en medio de sus acciones misteriosas o momentos de introspección; en realidad, siempre estuvieron posando para el lente de los Vargas. No es que la translucidez fantasmal de algunos cuerpos haya sido causada por algún haz de luz eléctrica lo suficientemente potente como para traspasarlos o disolverlos. Sucede, más bien, que las figuras en cuestión estuvieron frente a la cámara por breves instantes y que, debido a los prolongados tiempos de exposición, ellas y su trasfondo inmediato quedaron fundidos en la placa fotográfica.

No dejaremos de advertir que los flashes, tal y como los emplean los Vargas, indiscutiblemente marcan fracciones de segundo, pero el arreglo general les confiere un hábito de inmovilidad y permanencia absolutamente contrario a su naturaleza. Todos estos experimentos generan imágenes de la noche urbana detrás de cuya apariencia de instantaneidad se esconden largos periodos de exposición. Nada se mueve durante esos periodos, excepto la Tierra y los astros.

Dejando de lado la cuestión de qué pudo haber motivado a los Vargas en un plano personal, me interesa destacar que su uso de la tecnología pone de manifiesto una visión de la máquina (y por extensión, de lo moderno) en la cual forma y función aparecen dislocadas. También esto se aprecia en el caso de la emergente poesía vanguardista. Como observa Mirko Lauer (2003), las máquinas aparecen con regularidad en la poesía peruana de los años diez y veinte, mas no exactamente como herramientas u objetos funcionales. Tampoco son, como quizás podría haberse esperado, metonimias de la modernidad urbana, sino que curiosamente se ven «incorporadas al reino de la naturaleza» (p. 75). En el caso del poeta futurista arequipeño Alberto Hidalgo, por ejemplo, vemos que, si bien sus versos celebran el dinamismo de los automóviles y los aeroplanos, esas máquinas aparecen extrañamente dotadas de vida. Al automóvil Hidalgo lo invoca cual si se tratara de un organismo vivo, convirtiendo este invento moderno en algo así como una curiosidad zoomórfica: «El Auto es un enorme paquidermo mecánico: / su sangre es la gasolina...» (Hidalgo, 1917). No es imposible que, con su auto inmóvil, los Vargas hayan querido tomar distancia del futurismo ingenuo de Hidalgo, pero me inclino a pensar que, en ambos casos, lo que se ilustra son las paradojas de un proceso de modernización que no llegó a transformar las estructuras productivas de la región.

Entre 1885 y 1930, Arequipa vivió un periodo de auge económico que aseguraría su hegemonía en el sur andino gracias a la demanda internacional de lana. Desde mediados del siglo XIX, la ciudad atrajo a numerosos comerciantes extranjeros, principalmente ingleses, que abrieron casas de exportación-importación y eventualmente fijaron su residencia en el Perú. Originalmente, estas casas comerciales fungían de intermediarias entre los pequeños productores



Fig.3. Carlos y Miguel Vargas, *Sin título* (Nocturno, Acueducto de San Lázaro), ca. 1922. Reproducción digital de negativo en placa de vidrio. Asociación Vargas Hermanos.

de Puno y Cusco, y los mercados internacionales, pero sus propietarios no tardaron en comprender que ellos mismos podían controlar la producción de lana y, para tal fin, comenzaron a adquirir tierras de pasto en Azángaro, Sicuani y otras zonas del altiplano. Así pues, el capital comercial contribuyó a expandir la gran propiedad terrateniente y a perpetuar las relaciones de servidumbre en el campo (Flores Galindo, 1981). No cambiaron los modelos de producción; en lo esencial, la integración del sur andino a los mercados internacionales ayudó poco a modificar las bases de su economía. Dado que lo que se exportaba era materia prima mínimamente procesada, el funcionamiento de las haciendas se mantuvo intacto, a diferencia

de lo que ya se venía registrando en el caso de los ingenios de la costa norte o los fundos de la sierra central, más cercanos a la producción agroindustrial (Burga y Flores Galindo, 1977). Aunque el comercio hizo posible crear instituciones que modernizaron a Arequipa, la ciudad no llegó a constituirse en un centro productivo si se la compara con Lima o, incluso, con otras ciudades andinas. A fines de la década de 1920, la ciudad producía galletas, sopa y cerveza para el consumo local, pero no mucho más. Existía, eso sí, una importante demanda local de productos importados, especialmente conservas, prendas finas, objetos decorativos y máquinas de coser, de escribir, etc.

Las máquinas que llegaron a las costas peruanas a comienzos del siglo XX eran objetos de enorme prestigio, pero de utilidad incierta: su funcionamiento era apenas comprendido y difícilmente replicable en un país dotado de una infraestructura limitada para la investigación científica y la producción industrial. En una sociedad que no podía producirlas (y, en algunos casos, siquiera utilizarlas), las máquinas eran fundamentalmente apreciadas como símbolos de estatus social. Según Lauer, la importación de maquinarias no incentivó, y puede incluso que haya inhibido, el desarrollo tecnológico del país, produciendo más

bien una «confianza en el producto acabado» que reforzó la condición histórica del Perú de adquirente de inventos y vendedor de productos que eran «cada vez más tradicionales y anticuados» (2003, p. 49). El caso es que la economía peruana dependía de la exportación de productos primarios en tanto que los trabajadores rurales seguían siendo, en su gran mayoría, vasallos o campesinos sin tierra. Lejos de contribuir a socavar ese modelo y su entramado de instituciones precapitalistas, la máquina, entonces, quedó inserta en un imaginario colonial y mercantilista.

No es quizás un accidente que, en los nocturnos de los Vargas, las promesas de velocidad e instantaneidad asociadas con el automóvil, la luz eléctrica, el *flash* de magnesio y las nuevas cámaras fotográficas queden truncas. Lo que caracteriza a estas fotografías es un notorio efecto de inmovilidad en una duración indefinida: todas las acciones en el primer plano son simulacros. Desde un punto de vista formal, resulta tentador comparar este efecto con el perseguido por los fotógrafos futuristas, quienes, como es sabido, rechazaban la instantaneidad con miras a prolongar la «duración del presente». Pero aquí conviene recordar que los futuristas definían ese intervalo como el tiempo necesario para capturar una acción o acontecimiento de inicio a fin (Doane, 2002). En el caso de los Vargas, sin embargo, ninguna acción *real* fija los límites del presente, con lo cual el tiempo se convierte en extensión no regulada. Dicho de otra manera: el tiempo de los Vargas es indivisible, indefinible y no guarda relación con ninguna idea de progreso. Su tiempo es excesivo, como lo es su uso de las luces artificiales. En un sentido general puede afirmarse entonces que, en los nocturnos, los avances tecnológicos resultan inusualmente visibles, pero sorprendentemente ineficaces. La tecnología nos ofrece aquí un espejismo de modernidad. Pero detrás de ese espejismo, como veremos en seguida, la naturaleza se alza como una realidad imponente.

### Plano de fondo

Que la presencia de las montañas como fondo de los nocturnos haya sido producto del azar es una hipótesis que fácilmente podemos descartar. Si asumimos, por un momento, que lo que los Vargas buscaban con sus exagerados tiempos de exposición era conseguir algún efecto de primer plano (como, por ejemplo, duplicar algunas figuras en el mismo encuadre o producir cuerpos traslúcidos), resulta obvio que ellos perfectamente hubieran podido corregir los planos de fondo que evidencian la duración de las fotografías. No queda sino aceptar, entonces, que los Vargas decidieron hacer visibles las montañas, así como el rastro de las estrellas, con el fin de deshacer cualquier efecto de instantaneidad. La montaña que aparece más a menudo en estas fotografías es el Misti, el volcán de más de 5800 metros de altura que domina la ciudad de Arequipa y cuyas nieves alimentan el río Chili. Aunque la inclusión de este pico emblemático pudo haber estado motivada por un cierto deseo de identificar estas fotografías con Arequipa, yo quisiera sugerir que su presencia no es simplemente una expresión de orgullo local. A mi juicio, ella supone una reconceptualización del significado de la naturaleza en la historia de las artes visuales en el Perú.

Desde el siglo XVI hasta las postrimerías del XIX, la representación del paisaje estuvo ausente en las artes latinoamericanas, hecho que puede ser atribuido a la aversión hacia la naturaleza que caracterizó a la cultura ibérica en los albores de la edad moderna. Fieles a los principios del pensamiento renacentista, los conquistadores españoles consideraban que la naturaleza no ofrecía un espacio adecuado para la realización de las facultades humanas. A sus ojos, solo al interior de una urbe era posible mantener una convivencia civilizada regida por las leyes de Dios y las del hombre. Es posible que la naturaleza americana, mucho más agreste y difícil de domesticar que la europea, reforzara esta creencia (Cummins, 2002). De allí, pues, ese frenesí con el que, a medida que expandían sus dominios en las Américas, los españoles fundaron ciudades cuya malla reticular se imponía sobre el presunto caos de la naturaleza y las instituciones nativas (Kagan, 2000).





Fig.4. Carlos y Miguel Vargas, *Sin título* (Nocturno, Puente Tingo), s. f. Reproducción digital de negativo en placa de vidrio. Asociación Vargas Hermanos.

En el caso específico del Perú, este rechazo de la naturaleza germinó en una visión negativa de los Andes que siguió en pie hasta después de concluido el periodo colonial. Durante los años de transición a la república, los Andes pasaron a ser vistos como una «vasta y compacta barrera» que representaba un serio obstáculo para la integración territorial, el control político y el desarrollo de la nación (Orlove, 1993). A medida que avanzaba el siglo XIX, esta visión, ya conectada al pensamiento positivista, llevó a que las élites criollas identificaran raza y geografía: la costa era criolla, la sierra era indígena y, siendo esto así, tanto la sierra como sus habitantes bloqueaban el sendero que presuntamente llevaría al progreso de la nación (Orlove, 1993; Méndez, 2011). Desde las artes, el imaginario nacional se fue construyendo así sobre la base de descripciones costumbristas de personajes y tipos urbanos (Majluf, 2006). No se le otorgó al paisaje la importancia que este tuvo en Europa o los Estados Unidos a los efectos de crear un sentido de identidad nacional. Dice mucho al respecto que fueran viajeros extranjeros quienes por primera vez representaron los paisajes del Perú: artistas alemanes, ingleses y estadounidenses, cuyos dibujos y pinturas estaban destinados a un público igualmente foráneo.

Cuando el paisaje andino finalmente comenzó a ser representado por los artistas locales en la década de 1870, el medio elegido fue la fotografía. Aparecieron así álbumes fotográficos principalmente asociados a proyectos de obra pública como el Ferrocarril Central y el Ferrocarril del Sur. Estas representaciones se ajustaban a una «visión científica y pragmática de la naturaleza» impulsada por las élites limeñas (Majluf, 2000, p. 91). Eran imágenes que, en un plano simbólico, daban cuenta de la derrota de los Andes a manos de la tecnología. Tanto los puentes que ahora franqueaban los insondables abismos de la cordillera como los túneles cavados en la dura roca montañosa demostraban que el mundo rural, finalmente, había sido doblegado y convertido en un apéndice de la ciudad. Es de advertir que, en el

caso de estas fotografías documentales (*survey photographs*), medio y mensaje guardan absoluta correspondencia: aquí es la tecnología (la mirada objetiva de la cámara fotográfica) la que registra el triunfo de la tecnología sobre el mundo natural. Como sugiere Majluf (2000), incluso si Henry Meiggs, el empresario norteamericano a cargo de la construcción de las nuevas vías ferroviarias, hubiera encontrado pintores paisajistas experimentados a su llegada al Perú, lo más probable es que él se habría inclinado por emplear la fotografía, como en efecto lo hizo, para registrar el avance de sus proyectos.

También en el caso de la fotografía de estudio de este periodo se observa un profundo rechazo del paisaje local. No se registra aquí la domesticación del mundo rural andino; simplemente se lo ignora. A fines del siglo XIX, los telones de fondo pintados a mano utilizados para los retratos que adornaban las tarjetas de presentación de las clases medias urbanas mostraban paisajes genéricos, no descriptivos e inspirados por la pintura paisajista europea. Aunque pasarían de moda en Lima y las principales ciudades andinas a la vuelta del siglo, estos fondos seguirían siendo empleados por los fotógrafos ambulantes de la sierra por varias décadas más. En cualquier caso, la popularidad de la que inicialmente gozaron indica que, aun si las nuevas capas medias del siglo XIX llegaron a aceptar la posibilidad de retratarse teniendo a la naturaleza como telón de fondo, sus preferencias iban en dirección de los paisajes foráneos.

La actitud hacia el paisaje local en el Perú comenzó a ser más favorable a inicios del siglo XX con el surgimiento de la primera generación de fotógrafos de paisajes en los Andes. Una figura clave en este proceso fue Max T. Vargas, en cuyo estudio arequipeño los hermanos Vargas (no emparentados con aquel) aprendieron su oficio junto a Juan Manuel Figueroa Aznar y Martín Chambi. A Max T. Vargas le debemos algunas de las primeras imágenes no instrumentales de los Andes: vistas memorables del lago Titicaca, el cráter del Misti y peones indígenas en la campiña arequipeña. Fue Chambi, sin embargo, quien, luego de establecerse en la ciudad del Cusco en 1923, se abocó a este proyecto con más ahínco. A lo largo de varias décadas, Chambi produjo un extenso catálogo de fotografías que capturan la potencia sublime de la naturaleza andina, entorno cuyos únicos habitantes, generalmente apartados del mundo moderno, son los campesinos indígenas y las ruinas de la civilización inca<sup>2</sup>. Otra, muy diferente, fue la vía seguida por los Vargas. En sus fotografías no hay rastro alguno de autoctonismo. No son éstas imágenes que nos permitan acceder al mundo natural en estado prístino, que insinúen algún tipo de comunión entre el individuo y la naturaleza o que nos presenten escenas de la vida campesina. No se percibe aquí ningún deseo de representar la naturaleza como un mundo edénico al margen de la civilización. Pero, aun así, es posible afirmar que los nocturnos de los Vargas evidencian un profundo interés por la naturaleza andina, aunque expresado de una manera bastante sutil y compleja.

Los nocturnos, conviene repetirlo, no son paisajes ni pastorales. Son imágenes de una ciudad habitada, no por campesinos pauperizados ni por monumentos del pasado prehispánico, sino por dandis elegantes y uno de los primeros automóviles de Arequipa. Pero si bien en los primeros planos abundan diversos objetos y símbolos de lo «moderno», estos permanecen inmóviles, en tanto que el rastro de las estrellas en el cielo nos informa del dinamismo del mundo natural durante el tiempo de exposición. La naturaleza tiene visos de actividad, mientras que el automóvil se mantiene estático. Hay, aquí, una genuina inversión de expectativas. Desde un punto de vista convencional, lo natural habría sido que la ciudad figurase como el espacio de la velocidad y el progreso, de la aceleración del tiempo y el control de la naturaleza. De esta, a su vez, se habría esperado que luciese impasible e inmutable, algo así como una alternativa idílica frente a los ritmos vertiginosos de la vida

2 Hay que señalar, sin embargo, que Chambi también incursionó en el campo de la fotografía urbana, aunque siempre dentro del contexto del sur andino. Al respecto, ver Coronado (2009, pp. 134-162).

urbana. Aquí, sin embargo, el mundo natural adquiere un marcado dinamismo, mientras el primer plano urbano luce pasivo, si no estéril.

Nótese, además, que el efecto de inmovilidad en el primer plano se ve reforzado por la inactividad de las figuras que lo ocupan. En los nocturnos vemos figuras en reposo o aburridas, o absortas, o captadas en discretos momentos de sociabilidad, nunca entregadas a alguna labor o actividad productiva. Tiene sentido: estos comportamientos y modos de estar son los más adecuados para las horas de la noche; pero diríase que, asimismo, aluden a un centro urbano carente de industria y sostenido por la pujanza de las zonas rurales. Estas representaciones dejan constancia de la ausencia de una burguesía comprometida con el desarrollo de la producción local dentro de la ciudad. En el mundo imaginado por los Vargas, la ciudad es la fachada de un proceso de modernización cuyo verdadero motor se encuentra en el campo.

Aunque los nocturnos, como lo he sugerido, comparten el interés en la máquina que se aprecia en los poemas futuristas de Hidalgo, su presentación de las contradicciones generadas por la transferencia de las tecnologías foráneas es bastante más sofisticada. En el caso de Hidalgo y otros vanguardistas, las máquinas carecen de contexto; los suyos son «escenarios desterritorializados» (Lauer, 2001, p. 44). En cambio, los hermanos Vargas no solo le otorgan visibilidad al fondo social de esas importaciones, sino que además imaginan un mundo en el cual dicho fondo ocupa la escena central. Sus nocturnos dan fe de un proceso de modernización en el cual la naturaleza, lejos de ser derrotada o domesticada, se impone sobre aquellas máquinas y productos importados tan valorados por una sociedad fascinada por lo nuevo y moderno, pero incapaz de dar el salto hacia la industria.

Avanzando por esta línea, yo diría, incluso, que los nocturnos no solo ponen en tela de juicio el carácter epidérmico de la modernización en la región, sino que además abordan la cuestión indígena y el problema de la nación desde una perspectiva afín al indigenismo. Para despejar malentendidos aclaro, desde ya, que no estoy sugiriendo que los Vargas hayan seguido la vía de Chambi o, pasando al campo de la pintura y las artes gráficas, aquella de artistas como José Sabogal o Julia Codesido, pues resulta evidente que sus fotografías no buscan representar la realidad del campesinado ni recrear escenas del pasado prehispánico. Lo que me interesa destacar, más bien, es que, al proponer una visión de los Andes como motor oculto del desarrollo en Arequipa, los nocturnos de los Vargas se afincan en un terreno conceptual que, más adelante, habrá de ser explorado por intelectuales indigenistas como Luis Valcárcel y José Uriel García.

Como es sabido, ni en el Perú ni en el resto de América Latina hubo un solo indigenismo. Todas las manifestaciones del pensamiento indigenista estuvieron ciertamente caracterizadas por un común interés en vindicar a los pueblos indígenas y cuestionar la hegemonía criolla, pero en cada caso se manejaron concepciones diferentes respecto de qué definía a esas poblaciones y qué papel les tocaba cumplir en el futuro de la nación. Para un indigenista marxista como José Carlos Mariátegui, por ejemplo, el factor determinante en la definición de lo indígena era la explotación sistemática de la cual los pueblos originarios del Perú habían sido víctimas desde la era colonial hasta el presente. No pensaba Mariátegui que la solución a este problema —el llamado «problema del indio»— pudiera alcanzarse sin abolir el régimen de la gran propiedad terrateniente y las relaciones de servidumbre que, impuestas por los españoles, seguían vigentes al cabo de un siglo de independencia (Mariátegui, 1959). No creía tampoco que fuera cuestión de celebrar la raza indígena por el solo hecho de ser ella autóctona. Desde su perspectiva de clase, la vindicación del indio era un acto de justicia histórica, no la expresión de algún tipo de nacionalismo racial o cultural (Mariátegui, 1969).

Otros pensadores indigenistas, en cambio, pusieron el acento en las variables de raza y cultura. Es así como Valcárcel, en su *Tempestad en los Andes*, sostuvo que la tarea histórica de

renovar la cultura nacional le correspondía a la raza india pura. Pese a no ser exactamente un defensor del concepto biológico de raza, Valcárcel consideraba que las razas, entendidas como pueblos históricos, tenían prioridad sobre las culturas: «No mueren las razas. Podrán morir las culturas, su exteriorización dentro del tiempo y del espacio. La raza keswa fue cultura titikaka y después ciclo inka» (Valcárcel, 1972, p. 21). Asumiendo la perspectiva de la larga duración, Valcárcel estableció entonces una identificación casi perfecta entre el indio y lo que más adelante se conocerá como el «hombre andino». A García, sin embargo, esta visión de lo andino le parecía demasiado estrecha. A juicio suyo, tanto la población indígena como los mestizos de clase media podían ser los agentes de un ideario «andinista» en la medida en que todos, hasta cierto punto, compartían la misma experiencia cultural y, por encima de todo, una misma sensibilidad forjada en su relación con el paisaje de la sierra. «Cada territorio», escribe García en un tratado significativamente titulado *El nuevo indio*, «vale por el cúmulo de incentivos que ofrezca para la creación, porque cultura es creación del espíritu y no consecuencia de las hormonas o componentes químicos del causal sanguíneo» (García, 1937, p. 7).

Donde estos dos autores confluyen, pese a sus evidentes diferencias, es en el valor que ambos le atribuyen a la geografía andina como fuente de identidad cultural: García (1937) sostiene que «la sierra es una palpación perenne de indianidad» (p. 8), mientras que, a decir de Valcárcel (1972), «los Andes son la inagotable fuente de vitalidad para la cultura del Perú» (p. 106). Ambos son exponentes destacados de una nueva actitud hacia el paisaje local inspirada por las filosofías vitalistas de Bergson y Spengler (Poole, 1992). Dejando de lado los discursos evolucionistas de las décadas previas, pero sin abandonar completamente el determinismo geográfico, Valcárcel y García pasan a ver el territorio andino como una fuerza vital, única y vibrante, que habrá de guiar la formación de una nueva cultura nacional.

Es esta, en líneas generales, la visión que proponen los Vargas. Sus nocturnos, ya se dijo, no son ejemplos de fotografía indigenista en el sentido convencional de abordar temas relacionados con las culturas del Ande. Tampoco son fotografías de paisajes. Pero en la medida en que nos presentan a la naturaleza andina como el secreto motor económico de la región, y en la medida en que además la sacan del marco instrumentalista y positivista de la fotografía documental con que se había registrado el avance de las minas y los ferrocarriles durante el siglo XIX, le confieren un extraño poder espiritual. Son imágenes que comulgan con el deseo indigenista de celebrar la fuerza telúrica de los Andes.

### La mediación de la cámara

No deja de ser sorprendente que los Vargas fueran capaces de aprehender el vigor de la naturaleza andina sirviéndose de la herramienta que, a comienzos del siglo XX, parecía ser la menos idónea. A pesar de su creciente popularidad en los Andes, la fotografía no era considerada una práctica artística seria y menos aún entre aquellos artistas comprometidos con la vindicación del paisaje andino. Estos últimos desconfiaban de la cámara fotográfica por su origen extranjero, pero además porque, al registrar la realidad en forma automática, ella prescindía de la mano y el sentimiento del artista (Poole, 1992). De allí que Figueroa Aznar, por ejemplo, no viera problema en utilizar la cámara para sus autorretratos y *tableaux vivants*, pero que invariablemente acudiera a la pintura al óleo a la hora de representar paisajes; solo así, pensaba él, se podía capturar la «verdad» de la naturaleza. Como observa Poole, esta desconfianza hacia la fotografía guarda estrecha relación con el hecho de que fueron expedicionarios y científicos extranjeros quienes la introdujeron en los Andes y que, en tal sentido, fue ella el medio que les permitió crear y divulgar una imagen del Perú en la cual este aparecía «como un territorio vacío, un imperio caído, un país de indios pobres y atrasados cuyas posibilidades de desarrollarse dependían del capital extranjero y

el progreso occidental» (Poole, 1992, p. 57). Si en la década de 1870 la fotografía se había perfilado como el medio ideal para registrar el avance del ferrocarril y su victoria simbólica sobre el mundo rural, era evidente, entonces, que no se podía acudir a ella para representar la vitalidad de los Andes.

En este contexto, Chambi redimió a la cámara adoptando un enfoque cercano al de la fotografía directa. Es así como sus paisajes y escenas rurales –rara vez retocados o manipulados– demostraron, en su tiempo, que la fotografía sí podía representar la realidad andina sin refrendar los viejos estereotipos decimonónicos. En el caso de los Vargas, sin embargo, no encontramos nada que sea remotamente parecido a la fotografía directa. Bien es verdad que ellos, al igual que Chambi, se negaron a retocar sus fotografías, pero esta reticencia suya no estaba asociada a ningún ideal de espontaneidad o transparencia. Por lo mismo, tampoco buscaron, siguiendo una ruta alternativa, añadirle un toque «humano» a sus fotografías coloreando o modificando la superficie del revelado por medio de técnicas manuales. Desde sus escenas –cuidadosamente planificadas– hasta sus tiempos de exposición –especialmente prolongados–, todo indica que los Vargas no estaban interesados en ocultar o disimular la artificialidad del proceso fotográfico. De hecho, fue *exagerando* esa artificialidad como lograron representar el dinamismo de la naturaleza andina de una manera nunca antes vista, al tiempo que afirmaban su primacía con respecto a aquellas tecnologías que, en principio, parecían haberla sometido.

Si de comparaciones se trata, quizás el caso más cercano al de los hermanos Vargas sea el del poeta, etnomusicólogo y artista visual brasileño Mário de Andrade, cuyas fotografías son igualmente autorreflexivas y ajenas a cualquier ambición de transparencia. Llevando su preciada Kodak en sus viajes por el noreste y la Amazonía del Brasil durante los años veinte, Andrade aprovechó la indexicalidad de la fotografía para inscribir la especificidad local y producir, así, un modernismo con raíces brasileñas (Gabara, 2008). Al mismo tiempo, sin embargo, Andrade era altamente consciente de los peligros inherentes a la fotografía. No podía Andrade darse el lujo de ignorar el vínculo histórico que unía a este medio con el positivismo y los saberes instrumentales: la cámara, en el Brasil, había sido utilizada por decenios para mapear e identificar los recursos ocultos de la Amazonía. Tampoco podía permitirse crear una imagen del Brasil estática y estereotipada, que convirtiera a su país en una realidad exótica a los ojos de Occidente. Enfrentado al dilema de mostrar o no mostrar, Andrade experimentó con encuadres, reflejos y ángulos que, en virtud de su extrañeza, impiden que el espectador se sitúe en alguna posición privilegiada o que la cámara revele información potencialmente útil acerca del territorio representado. Apoyándose en este «mal» uso de la cámara, Andrade consiguió mantenerla a raya sin mellar su poder indexical. Su Kodak la usó para mostrar, pero sin mostrar *demasiado*.

Lo que correspondía en el caso de los Andes, como parecieron entenderlo los Vargas, era mostrar la vitalidad del mundo natural, pero sin incurrir en clisés románticos. Era cuestión, entonces, de hacer que la cámara mostrara su propia mediación. En lugar de utilizar la cámara para capturar la velocidad y la acción por medio de exposiciones cada vez más breves, los Vargas explotaron su capacidad de representar la larga duración. De este modo consiguieron que los tiempos de la naturaleza se impusieran sobre aquellos de la ciudad; sus figuras podrán estar firmemente instaladas en el primer plano urbano y su iluminación efervescente, pero la temporalidad que las gobierna es, en última instancia, la del fondo rural.

En los nocturnos, ciudad y campo devienen inseparables: es el movimiento de la naturaleza el que revela la inmovilidad de la ciudad y es la inmovilidad de la ciudad la que revela el movimiento de la naturaleza. Pero, como hemos visto, esta relación de mutua dependencia no tiene un ápice de armoniosa. Resulta evidente, además, que los Vargas no apuestan ni por los ritmos acelerados de una modernidad foránea ni por las presuntas verdades eternas

de la naturaleza local. Lo que nos presentan, así, no es ni una pastoral tecnológica acerca del poder de la luz eléctrica ni una celebración ingenua de la pureza del mundo natural. En sus manos, la cámara se convierte en el instrumento ideal para retratar el drama de un proceso de modernización que tiene a la ciudad como escena y a los Andes como telón de fondo. Un drama cuya figura central avanza, a paso lento pero seguro, desde el fondo del escenario.

### Referencias bibliográficas

- Burga, M. y Flores Galindo, A. (1977). *Apogeo y crisis de la república aristocrática*. Horizonte.
- Canales, J. (2009). *A Tenth of a Second: A History*. University of Chicago Press.
- Coronado, J. (2009). *The Andes Imagined: Indigenismo, Society, and Modernity*. University of Pittsburgh Press.
- Cummins, T. B. F. (2002). Forms of Andean Colonial Towns, Free Will, and Marriage. En: Claire Lyons y John K. Papadopoulos (eds.), *The Archeology of Colonialism*, pp. 199-240. Getty Research Institute.
- Doane, M. A. (2002). *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Harvard University Press.
- Flores, A. (1981). *Arequipa y el Sur andino: siglos XVIII-XX*. 2.<sup>a</sup> ed. Rikchay Perú.
- Gabara, E. (2008). *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*. Duke University Press.
- García, J. U. (1937). *El nuevo indio. Ensayos indianistas sobre la sierra surperuana* [1929]. 2.<sup>a</sup> ed. H. G. Rozas Sucesores.
- Hidalgo, A. (1917). Oda al automóvil. En: *Panoplia lírica*, p. 112. Imprenta Víctor Fajardo.
- Kagan, R. (2000). *Urban Images of the Hispanic World, 1493-1793*. Yale University Press.
- Lauer, M. (2001). Estudio preliminar. En: M. Lauer (ed.), *La polémica del vanguardismo, 1916-1928*, pp. 11-48. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Lauer, M. (2003). *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Majluf, N. (2000). Photographers in Andean Visual Culture: Traces of an Absent Landscape. *History of Photography*, 24(2), pp. 91-100.
- Majluf, N. (2006). Pattern-book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, 1800-1860. En: *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860*, pp. 15-56. The Americas Society.
- Mariátegui, J. C. (1959). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* [1926]. Biblioteca Amauta.
- Mariátegui, J. C. (1969). *Ideología y política*. Biblioteca Amauta.
- Méndez, C. (2011). De indio a serrano: nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII-XXI). *Histórica*, 35(1), pp. 53-102.
- Nemerov, A. (2003). Burning Daylight: Remington, Electricity, and Flash Photography. En: Nancy K. Anderson (ed.), *Frederic Remington: The Color of Night*, pp. 78-95). The National Gallery of Art.
- Orlove, B.S. (1993). Putting Race in its Place: Order in Colonial and Postcolonial Peruvian Geography. *Social Research*, 60(2), pp. 301-336.
- Poole, D. (1992). Figueroa Aznar and the Cusco Indigenistas: Photography and Modernism in Early Twentieth-Century Peru. *Representations*, 38, pp. 39-75.
- Valcárcel, L. (1972). *Tempestad en los Andes* [1927]. 3.<sup>a</sup> ed. Editorial Universo.
- Villacorta, J. y Garay, A. (2006) La estética de los nocturnos de los Vargas Hermanos de Arequipa. En: Andrea Cuarterolo (ed.), *La fotografía, reflejo de nuestra historia*, pp. 287-290. Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía.
- Yenne, P. y Benavente, A. (2008). *Arequipa en blanco y negro: el estudio de arte Vargas Hnos. 1912-1930*. TurnerPhoto Perú.

Recibido el 1 de noviembre de 2021

Aceptado el 21 de septiembre de 2022