

# PANORÁMICAS Y RETRATOS FOTOGRÁFICOS: LA PRODUCCIÓN DE MARTÍN CHAMBI Y MARTIN GUSINDE EN DOS POEMARIOS CHILENOS

Lorena P. López Torres 

Centro de Estudios para la Inclusión Intercultural (CEII)

Universidad Católica del Maule

Talca, Chile

## RESUMEN

Este artículo revisa parte de la producción del fotógrafo indígena cusqueño Martín Chambi y del etnólogo y sacerdote polaco, Martín Gusinde; particularmente, algunas imágenes fotográficas que fueron incorporadas en dos poemarios chilenos contemporáneos: *Alturas de Macchu Picchu* (1954) de Pablo Neruda y *De la tierra sin fuegos* (1986) de Juan Pablo Riveros, respectivamente. Se trata de dos obras literarias que se construyen en el cruce verbovisual a través del cual buscan representar las expresiones culturales del sujeto indígena y contrarrestar la instalación de discursos positivistas en torno a la fotografía que se elabora sobre el mundo indígena a inicios del siglo xx.

**PALABRAS CLAVE:** fotografía, poesía chilena, pueblos originarios, Chambi, Gusinde.

PHOTOGRAPHIC PANORAMAS AND PORTRAITS: THE PRODUCTION OF  
MARTÍN CHAMBI AND MARTIN GUSINDE IN TWO CHILEAN BOOKS OF POEMS

## ABSTRACT

This paper reviews part of the production of the indigenous Cusco photographer Martín Chambi and the Polish ethnologist and priest, Martín Gusinde, particularly some photographic images that were incorporated in two contemporary Chilean books of poems: *Alturas de Macchu Picchu* (1954) by Pablo Neruda and *De la tierra sin fuegos* (1986) by Juan Pablo Riveros, respectively. These two literary works are built on the verbo-visual intersection, through which they seek to represent the cultural expressions of the indigenous subject and counteract the incorporation of positivist discourses around the photography produced about the indigenous world at the beginning of the 20th century.

**KEYWORDS:** photography, Chilean poetry, native peoples, Chambi, Gusinde.



## 1. INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

A partir de la lectura de *Alturas de Macchu Picchu* (1954) de Pablo Neruda y *De la tierra sin fuegos* (1986; 2001) de Juan Pablo Riveros nos encontramos con la obra de dos fotógrafos de disímil formación; cada uno con experiencias particulares en torno a la fotografía y con estímulos singulares que los acercan a practicar la técnica en territorio latinoamericano, obteniendo resultados que los harán destacarse en sus respectivos campos de estudio y trabajo. Martín Chambi (1891-1973) retrata a sus congéneres y los espacios del mundo andino desde su filiación al indigenismo cusqueño atávico (Poole, 2000; Concha, 2021), una mirada que, en parte, contrasta con el levantamiento fotoarqueológico de la ciudad incaica que realiza y que es convocada en la obra de Neruda. Martín Gusinde (1886-1969), un religioso devenido en etnólogo, elabora registros fotográficos que surgen bajo el prisma del científicismo finisecular y la mirada colonialista –particularmente desde la teoría del círculo cultural (*Kulturkreis*) impulsado por su maestro Wilhelm Schmidt– que se traspasan a su lente de explorador, convertido más tarde en «compañero de tribu» de los selk’nam (López, 2017) como se plasma en el poemario de Riveros.

En las páginas que siguen se dará cuenta de los tipos de registro fotográfico obturado por estos fotógrafos en su intento por escapar a la categorización dictaminada por los «ojos imperiales» (Pratt, 2008) al retratar al Otro indígena –inca y fueguino-. Su intención es, a mi parecer, valorada por los poetas chilenos Neruda y Riveros, dado que deciden incorporar en sus obras algunas de sus imágenes. En el primer caso, se trata de imágenes panorámicas de sitio arqueológico de Machu Picchu en las que no se detecta presencia humana alguna, y, en el segundo caso, son retratos de varios fueguinos, sujetos fundamentales para el éxito de la travesía del europeo por el austro patagónico.

La hibridez que adquieren ambos poemarios al sumar la fotografía al campo poético permite problematizar el lugar de la imagen, debatir sobre las intenciones de los poetas al incorporarla en los textos, auscultar los procesos de subalternización y de representación sobre el Otro y lo que revelan sobre los fotógrafos.

## 2. EL DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO EN LA FABRICACIÓN DEL «OTRO»

El dispositivo visual fotográfico, ideológicamente emplazado en América por la cultura europea, se encargó de fabricar al indígena como un «otro» diferente, «observable y museabilizable [...] mediante la colonización o la asimilación cultu-

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del Proyecto Fondecyt n.º 1220021, titulado «La letra y la mirada. Fotografías en la poesía chilena del siglo xx y xxi», del Proyecto Fondecyt n.º 11241183: «La Patagonia en la mira: Fotografías en la producción literaria chileno-argentina (siglos xx-xxi)» y del grupo de investigación MAUCHA. *Literatura y Patrimonio* de la UCM.

ral» (Guillaume, 1993, p. 46); los ha vuelto seres marginales de reducto. Por ende, debe entenderse que «la práctica documental en Latinoamérica implica cuestiones no solo estéticas, sino además culturales y políticas, en tanto ejercicio de poder» (Concha, 2021, p. 82). Esto responde al fenómeno de la alteridad radical en el que otro figura como el extraño «que es diferente de mí, pero al que puedo comprender e incluso asimilar» (Guillaume, 1993, p. 44), pero en tanto alteridad radical, ese otro es sometido a su ausencia en el conteo de la historia. En la modernidad, el otro (interno o de la colonización interna) es un extranjero y esta diferencia próxima no es igual a la diferencia lejana o exótica, se mira con desprecio porque se encuentra en el interior de las propias fronteras, pero también se le observa con curiosidad turística (Balandier, 1993, p. 41).

Desde la perspectiva etnográfica, en el siglo XIX el discurso científico profundizó sobre las diferencias entre las culturas a través de la creación de nuevas disciplinas, como la antropología, que se dedicó al estudio de culturas «no civilizadas», ciencia que, más tarde, sentaría las bases formales de la etnología. A propósito de estos y otros intereses científicos, comienzan a surgir obras dedicadas a estudiar culturas populares y nativas, además de lenguas vernáculas, particularidades regionales, aunque este apogeo choca con el momento de mayor decadencia de aquellas culturas. Esto derivó en un esfuerzo científico centrado en embalsamar «aquellos que va a desaparecer» (Guillaume, 1993, p. 44), para evitar su pérdida.

Muchos de estos estudios comienzan a incorporar la novedad tecnológica que la fotografía significa en sus comienzos, con sus máquinas aparatosas que serán transportadas por exploradores y naturalistas para retratar los nuevos paisajes y gentes «(re)descubiertas». Aparecerán los tipos de retratos de primer plano de rostros; planos generales de cuerpo entero con énfasis en su valor antropométrico; tomas panorámicas de paisajes y sitios de excavaciones arqueológicas, entre otras. Bajo este corolario que ayudó a conformar un imaginario visual de lo extraño / encontrado se van a ubicar las formas de representar al nativo como un Otro, ya sea por medio de la investidura –asociación a indumentaria y a utensilios agregados a retratos– (Alvarezo, 2007); la pose; el plano; el fondo. De aquello se desprende el determinado uso que tienen esas imágenes en el contexto de su producción, lo que puede ser analizado de diferente manera cuando «*las imágenes toman posición*» (Didi-Huberman, 2008) en un entramado semántico complejo, como sucede con algunas obras literarias que incluyen fotografías documentales y etnográficas. En propuestas de este tipo, la relación entre palabra e imagen se ve atravesada / tensionada por diversos cuestionamientos a la función de la imagen, ahora desprendida de su origen para adquirir nuevas interpretaciones bajo un nuevo timbre, pero sometida al cuestionamiento de la captura que exuda ecos de los procesos coloniales que sometieron a los pueblos originarios.

Esta condición de otredad y de fabricación de un «otro» apresado en su esencia en la imagen fotográfica atraviesa a las obras poéticas que se presentan más adelante. En estas se calibran la materialidad y la referencialidad de la imagen para representar ciertos acontecimientos: la perdurabilidad de una impronta humana andina en la piedra y el menoscabo de la población fueguina por medio del genocidio como arrebato descarnado de la explotación colonial.

En los poemarios de Pablo Neruda y Juan Pablo Riveros esta connotación de la muerte y de la aparición fantasmática (de los Ríos, 2011) del sujeto es un aspecto importante de su condición genérica híbrida y mutable, debido a que en las obras literarias se configuran problemáticas relativas al cambio de paradigma del yo poético y de las estrategias de representación y apropiación de la realidad: la voz poética se erige como aquel que mira y no solo como el que enuncia. Si bien «prevalece el uso de la palabra para describir el objeto “presentado”, no es posible leer sin la relación interartística» (Galindo, 2007, p. 112) propia de la relación entre lo visual y lo verbal. Con ello, se emplazan las imágenes y las palabras ante nuevas perspectivas subjetivas e interrogativas respecto a lo dicho y visto, problematizándose la condición de otredad maniquea que la imagen positivista, en muchos casos, intenta construir como aporte a su gabinete de curiosidades.

Tras el recurso científicista inicial de la fotografía, su acercamiento al mundo del arte y, en particular, a la literatura ha significado señalar el paso de la técnica de captura de la imagen hacia un rol de figuración teórica: «thanks to works and texts that place the question of photography at the center of the debate on history and memory, on trauma, drama, and experience» (Richard, citado en Avelar, 2006, p. 261). Y si bien problematiza las tensiones entre la imagen literaria y la imagen visual, esta última intensiona la mirada hacia su materialidad, haciendo predominante un «gesto que explica el lugar de la mirada, pues el montaje de los recursos juega un papel fundamental en esta elaboración artística [...] donde la mirada recae más que en el significado de las letras en la materialidad y los soportes» (Polanco, 2018, p. 122).

Pero tal experimentación no es propia de la eclosión de las inquietudes estéticas y artísticas derivadas de los estudios visuales, pues podemos encontrar ya, desde los tiempos de las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX, una intención por colisionar los discursos / lenguajes poético y visual desde lo que Páez (2012) define como zonas de contacto «entre las manifestaciones literarias y plásticas durante esta primera mitad del siglo XX» (p. 83). Ejemplo de esto es *Poemas Pintados* (1918-1925) de Vicente Huidobro en el que el poeta que «logra que el acto de leer coincida con el de mirar» (de Costa, citado en Polanco, 2018, p. 137); similar procedimiento transgresor realizaron los mandragoristas, desde la convicción de la poesía como transformadora de la vida (Polanco, 2018). Esto da cuenta de que ciertas escrituras poéticas se estaban acercando al lenguaje de la visualidad, ejercicio que se vio incrementado al aumentar la producción artística de esta tendencia desde la segunda mitad del siglo XX en adelante. En este mismo periodo y, pese a la distancia de aproximadamente 30 años que hay entre las obras de Neruda y Riveros, estas dan señales, más intensas una que la otra, del acercamiento a nuevos registros escriturales «como insistencia poética y política de una conmoción de la experiencia visual asimilada en el plano de la escritura» (Polanco, 2018, p. 127); inflexión que toma mayor fuerza en Chile a partir del periodo de dictadura.

De todas formas, interpretado como poesía visual, cuya definición compleja no es posible abarcar en este artículo, se debe considerar que se produce la activación de un enlace intersemiótico entre lo verbal y lo visual, con un énfasis en lo gráfico-visual (Páez, 2012), que, a su vez, provoca «la mirada y la comprensión, la obser-

vación y la decodificación, como parte de un proceso simultáneo de lectura» (Páez, 2012, p. 41) entre los códigos verbales y visuales que intensifica el significado de las obras y que motiva al lector a escudriñar los pliegues (Deleuze, 1989) «sensibles de memoria de las imágenes fotográficas» (López, 2022 , p. 6).

La lectura de las obras que este artículo introduce colabora en revertir la construcción del Otro que hace la fotografía documental y etnográfica por medio de un contradiscocurso que inhibe el científico depositado en la imagen. También erige denuncias sobre la cosificación del indígena y su exhibición descarnada en diferentes formatos decimonónicas (museos, ferias, parques) y reelabora una experiencia mnemónica en torno a los rostros y a las palabras que se conjugan en las obras para restablecer singularidades descentradas y volver a observar al Otro, ya no como un extranjero ajeno a la / su cultura en la cual se le fotografía. Más bien se le contempla como un igual dada la condición *emic* que el ejercicio del yo poético realiza al referirse a ellos como sus congéneres (reedificados en la piedra incaica) o nuevos compañeros (en la travesía austral). Las imágenes fotográficas de ambos poemarios fueron obturadas, por un lado, por un fotógrafo indígena y, por otro, por un etnólogo europeo; en ambos casos el locus enunciativo es discutido en la interacción con el texto visual. Martín Chambi es un caso particular, ya que, si bien obedece en la colonización de la imagen a los referentes fotográficos europeos y su orden hegemónico, sus imágenes son el «resultado de un ejercicio de poder cultural» (Concha, 2021, p. 72) que se contrarresta con su condición de indígena, pues al momento de concretar la captura de la imagen, establece relaciones de igualdad con los sujetos fotografiados, misma condición que podemos observar en parte de la producción fotográfica de Martin Gusinde, quien posa junto a sus compañeros al mismo tiempo que organiza la puesta en escena de la toma.

Mirar / leer los poemarios de esta manera genera una serie de preguntas acerca del diálogo entre poesía y visualidad, comenzando por la validación verbo-visual del monumento y de la cultura indígena, y el abandono de la subrepresentación de los pueblos originarios. Ni los documentos históricos, por una parte, ni la fotografía, por otra, pueden manifestar en plenitud la total omisión que la sociedad hace de ciertos acontecimientos. Necesitan la interacción que supone el situarlos en un tejido discursivo, como sucede en estos textos literarios que nos alertan del veto impuesto sobre el otro fabricado. Los poemarios se plantean como textualidades tensionadas que recuperan memorias y que salvaguardan las huellas debleles de antiguas culturas.

### 3. LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS DE CHAMBI EN *ALTURAS DE MACCHU PICCHU* (1954) DE PABLO NERUDA

Como indica el colofón del libro, esta edición contó con 1000 ejemplares impresos que llevan la firma del poeta chileno, pues se publicó con motivo del cincuentenario de Pablo Neruda celebrado el 12 de julio de 1954 y aparece cuatro años después de publicarse de forma íntegra en *Canto general* (1950). El volumen incluye el apartado «Bibliografía de *Alturas de Macchu Picchu*», una compilación elaborada

por Jorge Sanhueza, que abarca desde la creación del poema, su traducción a otros idiomas hasta su publicación parcial y definitiva posterior<sup>2</sup>.

Las 12 imágenes en blanco y negro que el poemario incorpora se ubican antes del inicio de cada canto y muestran los vestigios de la ciudad incaica de Machu Picchu<sup>3</sup>. Se presume que las imágenes fueron tomadas en la década del 20 aproximadamente, años después del redescubrimiento de la ciudad por parte del explorador estadounidense Hiram Bingham en 1911<sup>4</sup>.

El autor de las imágenes, Martin Chambi, fue un fotógrafo cusqueño, hijo de padres campesinos quechua, supuestamente analfabeto, nacido en 1891 al norte del Lago Titicaca. Su primer contacto con la fotografía lo tiene mientras trabajaba como minero en 1905, con solo 14 años<sup>5</sup>. En 1908, con 17 años, parte a Arequipa donde trabaja de aprendiz de Max T. Vargas, cuyo estudio será un espacio clave para su formación y futura carrera como fotógrafo profesional. En 1917, parte a la Provincia de Cusco, específicamente a la ciudad de Sicuani, para, con 21 años, instalar su primer estudio fotográfico y poner en práctica lo aprendido con Vargas.

Max T. Vargas era dueño del estudio fotográfico más lujoso de Perú y marcó una fuerte influencia en sus discípulos Chambi y Juan Manuel Figueroa, dado que demostraba gran «habilidad en el retrato fotográfico y, tal vez lo más importante, de su temprano interés por tomar fotos de estudio a indígenas» (Poole, 2000, p. 214). Pese a las enseñanzas impartidas, ambos discípulos tomarán caminos diferentes, aunque desde la vereda del vanguardismo indigenista cusqueño. Por un lado, Figueroa se dedicará a la foto-óleo, procedimiento que surge durante el debate del supuesto *status artístico* de la fotografía; por otro lado, Chambi se decantará por el retrato etnográfico del sujeto andino y la fotografía documental de sitio arqueológico.

Independiente de sus intereses, el indigenismo cusqueño, desarrollado entre los años 1910 y 1930, tuvo como visión articuladora la idea de que el Cusco era la capital del incanato y, por lo tanto, los artistas cusqueños debían

... reclamar la historia y la geografía inca como propias, [...] [introduciendo] la olvidada figura del indígena andino contemporáneo en la literatura y la imaginación artística peruanas, así como en el discurso nacionalista, la jurisprudencia y la política interna (Poole, 2000, p. 224).

<sup>2</sup> En 1946 se publican algunos fragmentos traducidos al francés y también en español en la *Revista Nacional de Cultura* junto a una carta del poeta en la que señala que esta obra es la «más importante que he escrito en los últimos tiempos» (Sanhueza, 1954, s. p.). En los dos números siguientes de dicha revista, se publican las siete primeras partes y, luego, las cinco restantes, respectivamente (Sanhueza, 1954, s. p.).

<sup>3</sup> Algunas de las imágenes fotográficas incluyen la rúbrica del fotógrafo, pero en otros esta es prácticamente ilegible. En general, gran parte de sus imágenes carecen de fechas y otros datos de valor (Garay, 2010, p. 113).

<sup>4</sup> El primero en explorar la ciudad fue el hacendado cusqueño Agustín Lizárraga en el año 1902 (Garay, 2010).

<sup>5</sup> Los mineros Angus y Ferrin le ofrecieron a Chambi llevarlo a Inglaterra para que aprendiera la técnica fotográfica, pero este rechazó la idea (Garay, 2010, p. 49).

Chambi se adhiere a este indigenismo cusqueño revitalizado que intenta generar una identidad para todos los cusqueños, desde la vía de la sociología y de la arqueología empíricas que el escritor Luis E. Valcárcel esgrimió sobre los Andes<sup>6</sup>. La vertiente seguida por Chambi concebía la fotografía como un medio con el cual «registrar la existencia de lo que él veía como el indígena andino histórico o «auténtico» en acelerado proceso de desaparición» (Poole, 2000 , p. 235). Se trataba de un esfuerzo por construir con ayuda de la cámara un inventario fotográfico con el que clasificó sus imágenes en «colecciones» de «tipos» étnicos, en que los fotografiados reproducían poses cercanas a las de la antropometría en boga.

No obstante, y paralelo a sus retratos de indígenas, registra imágenes de sitio arqueológico, principalmente de Machu Picchu, con la finalidad de «mostrar el pasado histórico incaico» (Poole, 2000 , p. 237) con el propósito de salvaguardar la presencia de los pueblos indígenas que estaban en franca decadencia. Capturar la ciudadela sagrada, aunque se tratara solo de sus ruinas, equivalía a recuperar la magnificencia del imperio inca todavía vivo. Su derrotero de vida permite señalar que fotografió la ciudad inca por vez primera en 1924, ya con 33 años (Garay, 2010, pp. 139-140), es decir, cuatro años después de instalar su estudio definitivo en la ciudad de Cusco.

El ejercicio fotográfico de Martín Chambi como una práctica documental actuó, al mismo tiempo, como una práctica de poder definida como «la distancia cultural manifiesta entre fotógrafo y fotografiado, mediado por el aparato fotográfico» (Concha, 2021, p. 81), es decir, como un «dispositivo fotográfico» (Concha, 2021, p. 81). El aparato fotográfico es usado por un sujeto indígena que fotografía a otro sujeto indígena y en el que ninguno de los dos forma parte de la cultura de origen de la técnica. Este es un tópico importante en el caso de Chambi, pues hace relevante la colonización de la mirada o la colonización visual (Concha, 2021) de la fotografía que, de manera similar, descubre al fotógrafo andino, indígena y aprendiz de la técnica europea del retrato. En esta práctica que estrecha la distancia entre fotógrafo y fotografiado indígena, sus retratos etnográficos terminan por mostrar el desgaste de las relaciones de poder eurocéntricas, ya que permiten «establecer observaciones críticas entre las culturas hegemónicas y las subordinadas en la primera mitad del siglo xx» (Concha, 2021, p. 83)<sup>7</sup>.

Es a partir de su residencia en Cusco, próximo a la ciudad sagrada de Machu Picchu, que su carrera se consolida en el mundo de la fotografía, compartiendo el atrio con otros artistas de la región latinoamericana, como el mexicano Manuel

---

<sup>6</sup> Valcárcel publicó *Tempestad en los Andes* (1927), en el que señala que se deben recuperar los valores y la pureza de la sociedad pre-hispánica. La otra vía era el cuestionamiento a la autoridad científica para el desarrollo de una vanguardia cultural y estética, liderada por José Uriel García y expuesta en su obra *El nuevo indio* (1930), a la cual se adhirió Figueroa (Poole, 2000).

<sup>7</sup> Concha (2021) señala que «Chambi es como Macchu Picchu, no existió para Occidente hasta que un sujeto hegemónico lo nombró, a pesar de que evidentemente era un fotógrafo conocido dentro de su medio, pero accede a la categoría de fotógrafo universal luego de ser «descubierto»» (p. 71).

Álvarez Bravo y los también peruanos Miguel Chani<sup>8</sup> y Juan Manuel Figueroa. Es un periodo, además, de explotación turística de las ruinas y Chambi se suma a esa corriente para enaltecer, a través de sus imágenes capturadas, la herencia cusqueña de la que se siente parte. Fotografió las ruinas incas hacia la década de los 40, cuando ya tenía más de 50 años y cuando la ciudadela había sido despojada de su patina de vegetación, por tanto, las imágenes que hace pueden considerarse «un documento visual [...] desde el punto de vista de la arqueología y la ecología» (Garay, 2010, p. 118) de la recuperación del santuario para el conocimiento mundial<sup>9</sup>.

Tanto exploró y fotografió la ciudad que, en sus anuncios publicitarios, el artista cusqueño solía ofrecer un «surrido completo de ruinas incaicas» (Garay, 2010, p. 116), lo que demuestra su nivel de conciencia sobre la importancia de los vestigios o recintos arqueológicos de la zona para el comercio turístico. Demuestra, además, que no fue un tema accesorio en su producción artística, sino que se dedicó por décadas a registrar el develamiento de los vestigios de Machu Picchu, una vez limpios y revelados en su materialidad pétrea (Spitta, s. f., s. p.). Si bien no fue el primero en fotografiarlos<sup>10</sup>, es el primero que ofrece una perspectiva estética de la ciudad en la que se superpone a la mera noción documentalista para incorporar su visión personal: «Esta actitud hace evidente el paso de una fotografía topográfica y mecánica a una fotografía de paisaje artística moderna» (Garay, 2010, p. 124).

Como dispositivo fotográfico desde el indigenismo, las imágenes fotográficas de Martín Chambi muestran a Machu Picchu, y su entorno, como un sitio arqueológico, en el que pone suma atención al detalle de la luz y la sombra, tratándose de fotografía en blanco y negro. En tanto monumentos arquitectónicos, «no retocó, ni intervino en el proceso de estas tomas; pues lo que buscaba eran imágenes cuyos valores formales descansaran en los que ya poseía el motivo fotografiado» (Garay, 2010, p. 115). En este sentido, se puede destacar que hay mucho desarrollo del *studium* (Barthes, 2009) a través del uso del gran angular, en particular, para las tomas panorámicas:

---

<sup>8</sup> Miguel Chani, fotógrafo autodidacta cusqueño, es considerado uno de los fundadores de la escuela cusqueña de fotografía junto a José Gabriel Gonzales, Juan Manuel Figueroa Aznar y Luis D. Gismondi (Trevisan y Massa, 2006, pp. 53-54).

<sup>9</sup> Se buscó información adicional respecto del año de creación de las imágenes fotográficas que aparecen en el poemario de Neruda, pues en el colofón se afirma que fueron obturadas en 1902. Este dato es desmentido gracias a la información brindada por el nieto del fotográfico cusqueño, Teo Allain Chambi quien señala: «Pablo Neruda adquirió esas fotos del mismo Martín Chambi en su taller Estudio de la calle Marquez del Cusco y luego las conservó y quizá se inspiró en alguna de ellas para su admirado poemario sobre el santuario inka» (Chambi, T., comunicación personal, 10 de septiembre de 2022). No obstante, otra fuente, CENFOTO UDP, menciona que no existe claridad acerca de cómo llegaron las imágenes al poemario, ni tampoco que existan registros de un posible encuentro entre Chambi y Neruda en Chile, aunque sí los hay sobre el viaje del fotógrafo quechua al país en 1936 (Salgado, S., comunicación personal, 30 de agosto de 2022).

<sup>10</sup> En efecto, Bingham fotografió la ciudad durante su primera expedición (realizó dos más en 1912 y 1914, respectivamente). Posteriormente, el cusqueño Luis Ochoa será reconocido como el primer nativo en fotografiarla (Garay, 2010, p. 116).

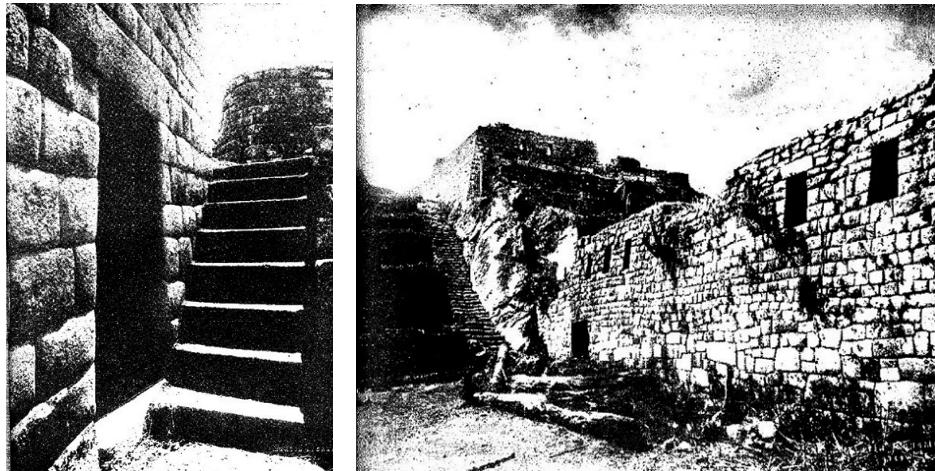


El carácter volumétrico del motivo exige una definición de enfoque suficiente en cada una de sus partes tanto si se encuentran próximas como lejanas, en interior o exterior, al punto de ubicación de la cámara. [...] gran parte de las fotografías de Chambi que hacen referencia a paisajes con monumentos arquitectónicos se hicieron con gran profundidad de fondo. En algunas imágenes la lejanía entre el objeto y la cámara solucionó posibles problemas de desenfoque (Garay, 2010, p. 115).

Si bien las imágenes aparecen siempre antes del inicio de cada canto, al mismo tiempo se intercalan entre imágenes panorámicas de la ciudad –en las que suele aparecer de fondo el monte Wayna/Huayna Picchu– e imágenes que muestran detalles de las construcciones de la ciudad como amplias escaleras, muros ruinosos, paredes de casas, etc. Son imágenes fotográficas de su propio territorio / espacio andino, en las que no aparecen figuras humanas o animales. Bajo mi punto de vista, las imágenes fotográficas de sitio arqueológico de Chambi que integran el volumen de Neruda comparten con el poemario su sentido canto elegíaco: el sujeto andino no está presente. Por eso la representación del indígena que hace Chambi no es la del sujeto inca, sino de lo que este dejó: la ciudad con sus piedras labradas que muestran un imperio preservado en sus ruinas. En otro momento me he referido a esta representación como una *sinédoque visual*, en que la parte indica el todo, en este caso: las ruinas exponen la presencia del hombre. En este aspecto el *punctum* (Barthes, 2009) hace su ingreso para apuntar la emocionalidad que cruza la imagen y la poesía que se observa en lo monocromático de las imágenes, en la aspereza de la piedra; en las trizaduras de los muros y en la decantación abreviada de los versos nerudianos: «No tuve sitio donde descansar la/ mano» (Neruda, 1954, p. 17) o «Pala perdida en la primera arena» (Neruda, 1954, p. 54).

El yo poético menciona los elementos naturales que dan forma a la ciudadela: «ilustrando el solitario recinto de la piedra» (Neruda, 1954, p. 38); de esa forma, las imágenes fotográficas, a mi parecer, retratan un mausoleo; antiguo hábitáculo del hombre andino / indígena que hoy cobija a los dormidos en su «[c]ampana patriarcal» (Neruda, 1954, p. 55). Funciona como un cementerio donde habita la muerte / la pequeña muerte; un «place of burial» (Rugg, 2000, p. 260) que responde a una arquitectura particular de la muerte (Worpole, 2003) y bajo cuyo diseño el ser humano se acomoda a la espera de la hora de su deceso (Ariès, 2004).

Se trata de la muerte del hombre, de la naturaleza (y de los animales) con la que convive; aquella que lo acompaña. La ciudad descansa incólume y no tocada ya. Al parecer, lo que ve el yo poético son los aceros despejados, la naturaleza admirada de una ciudad detenida en el tiempo, estática y demuestra su impacto ante la imponente arquitectura que lo eleva místicamente, luego de que «cayó a la tierra» (Neruda, 1954, p. 37). El abismo o la caída representa la desaparición del habitante andino del hábitat andino, de Machu Picchu que, por tanto, ya no puede aparecer en la imagen fotográfica. El sujeto poético se siente revivir en su ascenso a la ciudad, lo que se advierte en su discurso; ante sus ojos se trata ahora del lugar del nacimiento del hombre: «granos de maíz ascendieron» (Neruda, 1954, p. 35).



Figuras 1 y 2. Imágenes fotográficas de Machu Picchu de Martín Chambi (Neruda, 1954, s. p.).

Pero una permanencia de piedra y  
de palabra:  
la ciudad como un vaso se levantó  
en las manos  
de todo, vivos, muertos, callados,  
sostenidos:  
de tanta muerte, un muro, de tanta  
vida, un golpe  
de pétalos de piedra: la rosa perma-  
nente, la morada:  
este arrecife andino de colonias gla-  
ciales (Neruda, 1954, pp. 41-42).

#### 4. LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS DE GUSINDE EN *DE LA TIERRA SIN FUEGOS* (1986) DE JUAN PABLO RIVEROS

El poemario *De la tierra sin fuegos* cuenta con dos ediciones, la primera de 1986 y la segunda de 2001. Para este artículo, las citas y las referencias a las imágenes fotográficas corresponden a la segunda edición ampliada<sup>11</sup>. Esta última cuenta

<sup>11</sup> En la edición de 2001 «algunos versos han sido modificados; se incorporan nuevos poemas; se reordenan algunos poemas en las diferentes secciones; se ha incorporado nuevo material fotográfico en la sección final del libro; algunos epígrafes han sido suprimidos; varios títulos exhiben modificaciones menores y la gráfica del soporte texto cuenta con una nueva distribución y nuevas imágenes. Las

con un total de 19 imágenes fotográficas en blanco y negro que integran la sección final del volumen, titulada «Documentos Gráficos». 17 de estas imágenes son del sacerdote austriaco Martin Gusinde y algunas fueron originalmente publicadas en su extensa obra *Die Feuerland Indianer* (1931) en la que relata en detalle sus cuatro viajes a Tierra del Fuego y Patagonia entre los años 1918 y 1924. Las dos imágenes restantes son glosadas como «Selknam apresados y expuestos en la Exposición Universal de París, 1889», imagen de autoría anónima, publicada originalmente en el volumen IV de la obra completa de Gusinde, y «Julius Popper, rumano, en una cacería de onas», que pertenece a su álbum *Tierra del Fuego. Expedición Popper* (1887)<sup>12</sup>.

Martin Gusinde fue ordenado sacerdote de la Congregación del Verbo Divino (Societas Verbi Divini - S.V.D.) en 1911 y, al año siguiente, con solo 26 años de edad, viaja a Chile para desempeñarse como profesor de Ciencias Naturales del Liceo Alemán de Santiago. Paralelamente, trabaja en el Museo de Etnología y Antropología de Chile junto a connotados científicos como el arqueólogo alemán Max Uhle<sup>13</sup> y el médico chileno Aureliano Oyarzún. Luego de finalizado su periodo de trabajo de campo en Chile, regresó a Viena para cursar un doctorado en etnología y, posteriormente, se dedicó a emprender varias expediciones por el sur de África, América del Sur y el Oriente (Alvarado, Odone, Maturana y Fiore, 2007, p. 206).

Los religiosos de la congregación a la que pertenecía, asentada en el Seminario Misionero St. Gabriel de Mödling-Viena, desarrollaron investigaciones científicas que tuvieron alcance internacional, especialmente el estudio de las lenguas orientales y luego, desde la etnología, el estudio de las religiones. Uno de sus líderes fue el sacerdote y etnólogo Wilhelm Schmidt, quien fue uno de los cultores de la teoría de los círculos culturales (*Kulturreis*), representativo de la «escuela de Viena». De acuerdo a esta, la cultura de una etnia es un conjunto estratificado de rasgos que evoluciona al contacto con la cultura de otras etnias (Prieto y Cárdenas, 1997, s. p.; Palma, 2013, p. 40). Al respecto, Schmidt sosténía que al enfrentarse

dos círculos se genera una nueva mezcla de ambos, o uno absorbe al otro [...] la difusión no es una simple transferencia de elementos aislados, sino más bien un complejo sistema de relaciones culturales que crean nuevos complejos culturales: motor de desarrollo de la humanidad. (Maturana, 2007, p. 56)

---

notas que en la primera edición se encontraban en un apartado al final del texto, han sido reubicadas al pie de cada página. Además, el autor agregó un prólogo en el que explica las razones de las modificaciones introducidas, agradece a sus colaboradores y reitera la trascendencia de la obra etnográfica de Martin Gusinde, la que considera que ha sido suficientemente ignorada por la comunidad científica chilena» (López, 2017, p. 193).

<sup>12</sup> La portada del libro reproduce la imagen «Familia alacalufe» del libro *Andes patagónicos* (1945) de Alberto María de Agostini, y en las portadillas aparece la imagen «Familia Poppup» de Charles Wellington Furlong; no obstante, Riveros extrae ambas imágenes de la obra *La Tierra de los Fuegos* (1982) del historiador Mateo Martínic (López, 2017, p. 193).

<sup>13</sup> A finales del siglo XIX, el americanista alemán Max Uhle, considerado el padre de la arqueología peruana, realizaba su expedición al Perú, concretando excavaciones entre 1895 y 1898 por encargo del Museo Penn (Spitta, s. f., s. p.).

A través de la revista *Anthropos* y de la fundación del Anthropos Institute, Schmidt publicó teorías e investigaciones etnológicas, antropológicas y lingüísticas de culturas nativas, entre las que se destacaron los aportes de los misioneros Gusinde, Wilhelm Koppers –su compañero en su tercer viaje a Tierra del Fuego–, Paul Schebesta, Paul Arndt y Mathias Herinanris. De esa forma, animó «a miembros de su propia sociedad [...] para producir etnografías cuidadosamente investigadas de la gente con la que convivían» (Whiteman, 2010, p. 4). En el caso de Gusinde, los resultados de sus expediciones se publicarán en los cuatro tomos de *Die Feuerland Indianer* (1931-1939), titulados en español como *Los indios de Tierra del Fuego*<sup>14</sup>, y en el ensayo *Urmenschen im Feuerland. Vom Forscher zum Stammesmitglied* (1944), que en español se conoce como *Hombres primitivos en la Tierra del Fuego (De investigador a compañero de tribu)* (1951).

En sus tres primeros viajes<sup>15</sup> por Beagle, isla Navarino y lago Fagnano, Gusinde convive con grupos yámana y selk'nam, pero no con kaweskar, que «se hallaban situados mucho más al norte, en el archipiélago de la Patagonia occidental» (Gusinde, 1951, p. 154). Solo en su cuarto y último viaje, entre diciembre de 1922 y enero de 1924, permanece con los kaweskar de Última Esperanza desde mediados de 1923 hasta enero de 1924 (Gusinde, 1951, pp. 165-166); finalmente realiza una breve parada entre los aónikenk de la pampa septentrional antes de su regreso definitivo a Santiago. En sus cuatro viajes convivió un total de 14 meses con los fueguinos.

Para cuando Martin Gusinde realiza estas visitas, las etnias fueguinas se encontraban bastante mermadas, lo que lo apremia a trabajar en la recopilación de términos lingüísticos y de bienes de su cultura material e inmaterial, además de realizar las debidas mediciones antropométricas. Debe cumplir su labor con la aprobación de los fueguinos, quienes se encuentran, por primera vez, con un *koliot* (hombre blanco) que parece amar al indígena (Gusinde, 1951, p. 135). Esta ventaja le permite conocer sus tradiciones, sus lenguas y rituales de iniciación, por lo que «intenta vivir como uno más de ellos, comiendo sus alimentos, durmiendo en sus chozas» (Alvarezo, Odone, Maturana y Fiore, 2007, p. 206).

Dada su insistencia por retratar a los fueguinos, estos lo «llamaron: "Mank'ascēn: "shadow-snatcher or image snatcher»» (Quack, 2002, p. 31), cuya etimología proviene de *mfn* (imagen, figura, sombra) y de *k'wen* (asir, tomar, recoger) (Prieto y Cárdenas, 1997, s. p.). Es decir, «captador de imágenes», «porque había reproducido sus figuras con mi máquina fotográfica» (Gusinde, 1951, p. 257).

<sup>14</sup> Cada tomo está dedicado a una etnia en particular, salvo el último, que aborda a los pueblos originarios en general. Las ediciones en español aparecieron en la siguiente secuencia: *Los selk'nam* tomo I (vol. I y II) (1982); *Los yámana* tomo II (vol. I, II y III) (1986); *Los Halakwulup* tomo III (vol. I y II) (1991); *Antropología física* tomo IV (vol. I y II) (1989). La publicación tardía del tomo III se debe a que el manuscrito fue destruido durante la II Guerra Mundial y Gusinde debió reescribirlo.

<sup>15</sup> El primer viaje se realizó entre diciembre de 1918 y enero de 1919; el segundo entre diciembre de 1919 y marzo de 1920; el tercero entre diciembre de 1921 y abril de 1922, y el cuarto se realizó entre diciembre de 1922 y enero de 1924 (López, 2017, p. 201).

La obra completa del sacerdote no se publicó en Chile en su época, pues fue acallada debido a sus constantes reclamos y denuncias contra el gobierno chileno por el estado decadente en que vivían las etnias. Insistió para que concediera «un pedazo sin valor en la costa norte de la isla Navarino para los yámana» (Chapman, 2009, p. 9), solicitud que jamás fue atendida. El poeta menciona en el «Prólogo» que en 1956 el sacerdote visitó el país nuevamente y «preguntó sobre la posibilidad de publicar su obra, escrita en alemán, en Chile... [sus escritos] aún esperan ser traducidos y publicados en nuestro país» (Riveros, 2001, p. 8)<sup>16</sup>.

Con el conocimiento de estas polémicas y suerte de censura, Riveros arma su obra poética, en la que recupera las imágenes fotográficas de Gusinde que rondaron su imaginario por mucho tiempo y que son parte de la construcción del imaginario compartido en la Patagonia austral; muchas han circulado y son sumamente conocidas.

El sacerdote tomó varios retratos de los indígenas en su vida cotidiana e incluso fotografió a los espíritus del Hain selk'nam y del Kina yámana; ambas, ceremonias de iniciación. Las imágenes fotográficas forman una serie dentro del poemario por cuanto se ordenan para mostrar el avance de las expediciones de Gusinde en Tierra del Fuego y su acercamiento a figuras tutelares de las etnias. En algunos pie de foto descriptivos se nombran a los indígenas retratados para resaltar la relación de particular cercanía y compenetración del «compañero» con aquellos que se convierten en sus colaboradores, amigos y padrinos. Del mismo modo, introduce a otras figuras indígenas que se verán envueltas en relaciones similares con otros extranjeros –etnólogos y científicos– que arribarán a la zona más adelante<sup>17</sup>.

Las imágenes fotográficas son, principalmente, retratos etnográficos en primer plano, tres cuartos o plano general, técnicas con las que responde al trazado etno-antropológico y antropométrico y cruza sus retratos de rostros de indígenas de varias etnias en virtud de demostrar la influencia de la teoría de la *kultukreis*. No obstante, las imágenes fotográficas escapan a la mera reiteración de un archivo visual antropológico sobre los indígenas; por el contrario, alimentan la forma coral o polifónica que adquiere el texto, intercalando la voz de Gusinde con la de algunos personajes que intervienen en su transformación de *koliot* a compañero de tribu.

---

<sup>16</sup> En el «Prólogo» del poemario, Riveros (2001) señala que solo se conoce la traducción completa de los volúmenes de Gusinde elaborada por el Centro Argentino de Etnología. En Chile solo se ha publicado *Expedición a Tierra del Fuego*, que reúne los informes de Gusinde que aparecieron originalmente en *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*, y *El mundo espiritual de los selk'nam* en dos volúmenes editados por la ONG Comunidad Ser Indígena que rescatan parte de su obra (López, 2017, pp. 193-194). Cabe destacar el trabajo de traducción al español de los diarios del etnólogo realizado por la Dra. Marisol Palma Behnke, de la Universidad Alberto Hurtado.

<sup>17</sup> La primera imagen fotográfica que aparece en el poemario fue tomada por Gusinde alrededor de 1920 durante su segunda expedición. En esta aparece la joven selk'nam Angela Loij, colaboradora de la antropóloga estadounidense Anne Chapman, quien, con su ayuda, escribió *Los selk'nam: la vida de los onas* (1986). En el pie de foto, el poeta afirma que Angela fue la «última mujer selknam» sobreviviente (López, 2017).

En el poemario, la voz poética del viajero confirma su incorporación a la etnia, luego de traspasar el umbral de la ceremonia de iniciación. La voz, alter ego del sacerdote, reitera la mención hecha en su diario, en el que se reconoce «como un miembro más de la tribu» (Gusinde, 1951, p. 2) luego de que los fueguinos le permitieran participar en las diferentes ceremonias de iniciación, Kina, junto a los miembros más jóvenes de las etnias. Junto a ellos conoció «el nombre de las aves, plantas,/ bahías, islas y animales. Y en noches/ frías y lluviosas me cubrí con sus cantos/ lastimeros» (Riveros, 2001, p. 117).

En la toma, Gusinde aparece con sus padrinos Crees y Gertie, quienes lo guían en su aprendizaje durante el extenso periodo de prueba al que es sometido, pues estos ceremoniales podían durar cinco o seis meses, aproximadamente. Ambas figuras yaganas son portadores y transmisores de los elementos culturales propios de su etnia a través de la exhibición de las pinturas faciales, los tocados de piel de guanaco y los bastones ornamentales. El poemario destaca sobre la imagen que se trata de la «primera participación en las ceremonias de iniciación a la pubertad» (Riveros, 2001, s. p.) de Gusinde.

De forma similar opera el poemario con la presencia del líder espiritual del pueblo sell'nam, el Jon Tenenesk, quien particularmente guía al sujeto en el ejercicio del Hain, la ceremonia de iniciación. Este Jon, que gozó siempre de gran prestigio entre los suyos, provenía de un linaje de chamanes y sabios (Chapman, 2009, p. 39), y se transformó en «amigo y colaborador que enseñó a M. Gusinde las tradiciones del pueblo selknam» (Riveros, 2001, s. p.). Compartió con el compañero antecedentes de su linaje, de manera de exponerle la organización social y tribal de la etnia:

Hondos ayunos, prolongadas posiciones  
incómodas. Interminables caminatas  
a través de bosques y montañas en ayunas.  
[...]

Adiestramiento en las técnicas de la caza  
mayor, ejercitación en el manejo del arco  
y la flecha. Pautas morales  
según recomendaciones de Quenós:  
generosidad, frugalidad en la abundancia,  
laboriosidad y mesura en todos los actos  
de la vida.

Muerte a quien revelara sus secretos  
¡Intima la relación entre el Hain  
Y la institución de los Jon! (Riveros, 2001, p. 51).

Como poseedor de un conocimiento distintivo y profundo de la cultura ancestral, el Jon tiene en el poemario una presencia predominante, dado el sitio en que el sacerdote lo coloca al retratarlo en forma individual. Por ello, la voz poética como compañero pronto a ser iniciado, reconoce la sabiduría del anciano: «Me sentaba durante horas/ en sus cabañas,/ y escuchábamos atentamente al jon Tenenésk» (Riveros, 2001, p. 67).



Figuras 3 y 4. Tenenesk, Jon selk'nam - Crees y Gertie, padrinos yámanas (Riveros, 2001, p. 2011 y p. 199).

## 5. CONCLUSIONES

Los poemarios privilegian la fotografía de dos creadores que se aproximan a la técnica fotográfica (Kossoy, 2001; Kay, 1979) de manera diferente. Un sacerdote aficionado a la fotografía y un indígena cusqueño fotógrafo de profesión, aunque ambos cuentan con un alto sentido de lo que implicaba el registro de las culturas indígenas, lo que se traspasa al ámbito literario. Por un lado, la atención artística de Neruda se inclina hacia una inclusión latinoamericana de las imágenes de Chambi en combinación con la voz de un yo poético explorador / revitalizador del mundo incaico de Machu Picchu del cual se hace parte. Por otro lado, Riveros destaca las imágenes de Gusinde, así como su labor etnológica en sus viajes para convertirse en un integrante más de la tribu selk'nam, proceso visto a través del posicionamiento émic de la voz poética. Las obras rebaten la función folclorizante o antropológizante con la que se procuró mostrar estas imágenes fotográficas, es decir, solo como documentos científicos y no como lo que los poemarios ofrecen: una muestra de las manifestaciones culturales de los pueblos originarios.

Las implicancias del cuestionamiento que los poemarios hacen de la alteridad representada en el intrincado verbovisual de su composición, son materia a revisar y discutir de forma sostenida, dado que se trata de propuestas que comparten, pese a la distancia entre ambas ediciones, un germen de reflexión sobre el lugar que ocupan las imágenes, lo que representan y exponen o sobreexponen (Didi-Huberman, 2014), se cuestionan de quién son las imágenes, en particular, en el caso de los pueblos originarios de América Latina.

Se observan diferencias y similitudes en las imágenes y en su articulación con el sentido o para dar sentido integral a los poemarios: se trata, en general, de imágenes fotográficas en blanco y negro; retratos de «restos» que deben ser restituídos (Didi-Huberman, 2020). Por un lado, los vestigios de una ciudad incaica y, por otro, los rostros de las etnias fueguinas; las de Chambi no presentan un orden programático a modo de serie, aunque sí en su totalidad podríamos señalar que tienen una forma, pero se alternan en el texto poético entre panorámicas y detalles para resaltar el espacio americano y la magnitud de la construcción del hombre andino levantada en las montañas, lo que significa el testamento del imperio incaico aun vivo. Esta es la misma intención del yo poético que sube a las alturas de Machu Picchu para reencontrarse con los suyos. Las imágenes fotográficas de Gusinde tampoco pueden verse como una serie, pero sí debe señalarse que muestran el avance progresivo del contacto del viajero con las etnias y, al mismo tiempo, la desaparición de los indígenas de la Patagonia austral. En el poemario la multiplicidad de voces convocadas se dan cita para reclamar, a modo de auxilio, o concretar, a modo de castigo, el «problema indígena».

Ambos poemarios son cruciales para comprender la situación del ser humano americano y la búsqueda incesante de su identidad y de la comprensión de su propia historia, resquebrajada y minimizada. Aunque este ejercicio lo haga hurgando en lo que queda, al soplar la ceniza (Didi-Huberman, 2012) surgen como elementos cohesionados dignos de ser reconocidos por su impronta caracterizadora.

RECIBIDO: 7.5.2024; ACEPTADO: 8.9.2025.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO, Margarita (2007). Vestidura, investidura y despojo del nativo fueguino. Dispositivos y procedimientos visuales en la fotografía de Tierra del Fuego (1880- 1930). En Margarita Alvarado, Carolina Odono, Felipe Maturana y Danae Fiore (Eds.), *FUEGUINOS. Fotografías siglo XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo* (pp. 21-36). Pehuén Editores.
- ALVARADO, Margarita, ODONE, Carolina, MATURANA, Felipe y FIORE, Danae (Eds.). (2007). *FUEGUINOS. Fotografías siglo XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo*. Pehuén Editores.
- ARIÈS, Philippe (2004). The Hour of Our Death. En Antonius Robben (Ed.), *Death, Mourning, and Burial: A Cross-Cultural Reader* (pp. 40-48). Blackwell Publishing.
- AVELAR, Idelber (2006). La Escena de Avanzada. Photography and Writing in Postcoup Chile-A Conversation with Nelly Richard. En Marcia Schwartz y Mary Beth Tierney-Tello (Eds.), *Photography and Writing in Latin America* (pp. 259-269). University of New Mexico Press.
- BALANDIER, Georges (1993). La aprehensión del otro: antropología desde fuera y antropológicamente desde dentro. *Revista de Occidente*, 140, enero, 1993, 35-42.
- BARTHES, Roland (2009). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.
- BENJAMÍN, Walter (2008). *Sobre la fotografía*. Pre-Textos.
- CHAPMAN, Anne (2009). *HAIN. Ceremonia de iniciación de los selk'nam de Tierra del Fuego*. Pehuén Editores.
- CONCHA, José (2021). *Fotografías sin más. Hacia una descolonización de la fotografía latinoamericana*. Ediciones Metales Pesados.
- DELEUZE, Gilles (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Ediciones Paidós Ibérica.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Editorial A. Machado Libros.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). *Arde la imagen*. Vestalia Ediciones.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ediciones Manantial SRL.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2020). Devolver una imagen. En Emmanuel Alloa (Ed.), *Pensar la imagen* (pp. 221-244). Ediciones Metales Pesados.
- GALINDO, Óscar (2007). Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena. *Estudios Filológicos*, 42, septiembre, 2007, 109-121. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132007000100007>.
- GARAY, Andrés (2010). *Martin Chambi, por sí mismo*. UDEP. Facultad de Comunicación.
- GUILLAUME, Marc (1993). El otro y el extraño. *Revista de Occidente*, 140, enero, 2010, 43-58.
- GUSINDE, Martin (1951). *Hombres primitivos en la Tierra del Fuego (De investigador a compañero de tribu)*. Escuela de Estudios Hispano-americanos de Sevilla.
- KAY, Ronald (1979). América=Topo/grafía Foto/gráfica (Efectos de las primeras intervenciones fotográficas en el nuevo mundo). *CAL N.º 3. Arte expresiones culturales*, 3, agosto, 1979, 10-12.
- KOSSOY, Boris (2001). *Fotografía e historia*. La marca.
- LÓPEZ, Lorena (2017). *LOS PERGAMINOS DE LA MEMORIA. El genocidio indígena de la Patagonia austral (1880-1920) en la obra de los poetas magallánicos Juan Pablo Riveros, Pavel Oyarzún y Christian Formoso*. Editorial Cuarto Propio.

- LÓPEZ, Lorena (2022). Fascinación por lo latente. El reverso develado de las imágenes fotográficas escolares. *Arbor*, 805, vol. 198 a660, noviembre, 2022, 1-13. <https://doi.org/10.3989/arbor.2022.805008>.
- MATURANA, Felipe (2007). Fotografía fueguina y antropología regional. En Margarita Alvarado, Carolina Odone, Felipe Maturana y Danae Fiore (Eds.), *FUEGUINOS. Fotografías siglo XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo* (pp. 49-60). Pehuén Editores.
- NERUDA, Pablo (1954). *Alturas de Macchu Picchu*. Editorial Nascimento.
- PALMA, Marisol (2013). *Fotografías de Martín Gusinde en Tierra del Fuego (1919-1924). La imagen material y receptiva*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- PÁEZ, Dennis (2012). *POESÍA VISUAL EN CHILE. Una cartografía de las prácticas visuales en la poesía chilena*. [Tesis de Magíster, Universidad de Santiago de Chile]. <https://docplayer.es/22930799-Poesia-visual-en-chile.html>.
- POLANCO, Jorge (2018). Poéticas de la imagen visual. Familiaridades y migraciones en la poesía chilena. *HYBRIS. Revista de Filosofía*, 1, vol. 9, mayo, 2018, 115-149. <https://zenodo.org/records/1256159>.
- POOLE, Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual, del mundo andino de imágenes*. Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- PRATT, Mary Louise (2008). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Routledge.
- PRIETO, Alfredo y CÁRDENAS, Rodrigo (1997). *Introducción a la fotografía étnica de la PATAGONIA. Selk'nam*. Patagonia Comunicaciones.
- QUACK, Anton (2002). Mank'acen—The shadow-snatcher: Martin Gusinde as Ethnographer and photographer of the last Indians of Tierra del Fuego. En Carolina Odone y Peter Mason (Eds.), *Taller Cuerpos Pintados. Traditional Cultures, Patagonia. 12 Perspectives on Selk'nam, Yahagan & Kawesqar* (pp. 15-37). Taller Experimental Cuerpos Pintados.
- RÍOS, Valeria de los (2011). *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Editorial Cuarto Propio.
- RIVEROS, Juan (2001). *De la tierra sin fuegos*. Cosmigonon Ediciones.
- RUGG, Julie (2000). Defining the place of burial: What makes a cemetery a cemetery? *Mortality*, 3, 2010 online, 2000, 259-275. <https://doi.org/10.1080/713686011>.
- SANHUEZA, Jorge (1954). Bibliografía de *Alturas de Macchu Picchu*. En Pablo Neruda, *Alturas de Macchu Picchu* (s. p.). Editorial Nascimento.
- SPITTA, Silvia (s. f.). *Del archivo a las calles: el Cusco de Martín Chambi*. <https://chambiuoutofthearchive.hemi.press/?lang=es>.
- TREIVAN, Paula y MASSA, Luis (2006). Fotografías cusqueñas atravesando el indigenismo. *Aisthesis*, 46, diciembre, 2006, p. 39-64. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812009000200003>.
- WAGNER, Peter (1997). Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s). En Peter Wagner (Ed.), *Icons—Texts—Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (pp. 1-40). Walter de Gruyter.
- WHITEMAN, Darrell (2010). Antropología y Misión: La Conexión Encarnada. Parte I. *Misiopedia* <https://docplayer.es/20312329-Antropologia-y-mision-la-conexion-encarnada.html>.
- WORPOLE, Ken (2003). *Last Landscapes: The Architecture of the Cemetery in the West*. Reaktion Books.