UNIVERSIDAD DE PIURA

REPOSITORIO INSTITUCIONAL PIRHUA

FOTOGRAFÍA MAX T. VARGAS. AREQUIPA Y LA PAZ

Piura, abril de 2015

UNIVERSIDAD DE PIURA

Facultad de Comunicación

Garay, A. (Ed.). (2015). *Fotografía Max T. Vargas. Arequipa y La Paz*. Piura: Universidad de Piura, Facultad de Comunicación.

Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional

Repositorio institucional PIRHUA – Universidad de Piura

FOTOGRAFIA
MAX T. VARGAS
AREQUIPA Y LA PAZ

Andrés Garay Albújar (Ed.)

UNIVERSIDAD DE PIURA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN

Fotografía
Max T. Vargas
Arequipa y La Paz

Andrés Garay Albújar (Ed.)

Universidad de Piura
Facultad de Comunicación

2015

Fotografía Max T. Vargas. Arequipa y La Paz
Andrés Garay Albújar
Abril 2015

© Editor: Universidad de Piura
Facultad de Comunicación
Av. Ramón Mugica 131
Urb. San Eduardo
Apartado Postal 353
Piura - Perú
RUC: 20172627421
Telf.: +51 (73) 284500
Fax: +51 (73) 284510

Tiraje: 500 ejemplares

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú Nº 2015-05215
Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin previa autorización escrita del autor o editor.

Impreso en Perú / Printed in Peru

Diseño de portada: Daniela Svagelj
Diagramación: Karla Fernández Viera
Fotografía de carátula: Max T. Vargas. Monolito El Fraile, Tiahuanaco, Bolivia, h. 1903-1905. 71 x 26 cm. Col. Jan Mulder, Lima.
Fotografía de contra carátula: Autorretrato de Max T. Vargas, Arequipa, h. 1908. 16.5 x 16.5 cm. Col. Archivo Fotográfico Martín Chambi, Cusco.

Impresión: FORMA E IMAGEN Empresa Gráfica
Av. Arequipa 4554 - 4550, Miraflores Lima
RUC 10082705355

Índice

Prólogo
Alejandro Málaga Núñez-Zeballos 5

Las imágenes de Max T. Vargas en archivos científicos alemanes y su relación con la construcción visual de identidades y espacios del Sur Andino a principios del siglo XX 9
Annika Buchholz

Las fotografías arquitectónicas de Max T.Vargas 51
Ramón Gutiérrez

El Fotógrafo Max. T. Vargas. Su actividad en Bolivia y sus contemporáneos 79
Pedro Querejazu Leyton

Max T. Vargas: el fotógrafo como empresario y artista en el altiplano peruano boliviano 127
Jorge Villacorta Chávez y Andrés Garay Albújar

Max T. Vargas y su presencia en medios de comunicación impresos 169

Cronología básica de Max T. Vargas 211

Colaboradores 215

Agradecimientos y colecciones 219

Nota del editor 221

Mapa de la región de Blas Isasi 223

Prólogo

Las imágenes en la sociedad arequipeña

La sociedad colonial arequipeña desde su origen en 1540, admiró en los cuadros una inagotable fuente de imágenes de paisajes europeos, el rey y su familia, Su Santidad, obispos, escenas bíblicas, vírgenes, santos, beatas, ángeles y arcángeles, escenas de batallas, milagros. En las fuentes de imágenes habría que incluir temáticas o géneros como la dinastía de los incas y los retratos de las personas y familias que pagaron a pintores locales para dejar testimonio de su persona en esta vida. Otra fuente visual, fueron los grabados que acompañaron a las crónicas de Indias, muchas veces fantasiosos y cargados de personajes mitológicos que originaron en el imaginario europeo, la existencia de extrañas criaturas que habitaban exóticos territorios en América.

En el flujo de las creaciones visuales, es importante recalcar el rol de los viajeros europeros quienes, animados por las lecturas de crónicas hispanas, recorrieron personalmente el sur andino en el siglo XIX con el objeto de constatar o descubrir algún aporte para el conocimiento científico. En sus diarios dejaron testimonio escrito y gráfico de escenas de la vida cotidiana, arquitectura de los edificios públicos y privados, ceremonias con autoridades, festividades,revoluciones, etc.

Desde 1825, la ciudad de Arequipa contó con periódicos que fueron el motor en la difusión de los elementos de una nueva cultura política, como: "La primavera de Arequipa o mañanas de su independencia", cuyos artículos ofrecían una imagen del inicio de la etapa republicana y los cambios a los cuales los lectores y la ciudadanía debían adaptarse. Recién en el segundo periódico de la Ciudad Blanca, "La Estrella de Ayacucho", aparecieron discretas viñetas con elementos como el volcán Misti y el río Chili.

A mediados del siglo XIX, llegaría al Perú un fantástico invento europeo que revolucionó la percepción de las imágenes: el daguerrotipo, recurso que podía retratar en un tiempo mucho más corto que un pintor, a cualquier per-

sona o familia que estaba en condiciones económicas de pagar los servicios del fotógrafo. En el último tercio de esa centuria la élite de la sociedad arequipeña pudo obtener más retratos de todos sus familiares, gracias a las cámaras fotográficay a los fotógrafos trashumantes que ofrecían sus servicios por temporadas en la ciudad.

En los períodos históricos republicanos definidos por Jorge Basadre, como Reconstrucción y República Aristocrática, la ciudad de Arequipa de la postguerra definió su hegemonía en el sur, gracias a dos pilares: el ferrocarril y la creación de un banco local. En el año de 1895, en el mercado internacional mejoró el precio de la lana, impactando considerablemente en el incremento de las exportaciones principalmente a Liverpool; posteriormente, se incrementó más la demanda con el inicio de la Primera Guerra Mundial. Esas circunstancias beneficiaron a las casas comerciales que operaban en la región expandiendo sus actividades con la creación de sucursales en Cusco, Puno y La Paz. Todo el dinamismo comercial desarrollado en este eje tuvo en el puerto de Mollendo –como se puede apreciar en el mapa de Blas Isasi que se ha incluido al final– la salida y entrada de diversos productos industriales y domésticos, así como el punto de un importante tránsito de viajeros nacionales y extranjeros.

En esos años, destaca como pionero de la fotografía el arequipeño Maximiliano Telésforo Vargas, calificado por la opinión pública por su trayectoria como "un gran fotógrafo y un gran artista". Hasta la fecha, la historiografía arequipeña sobre la historia de la fotografía y sus artífices, se nos presenta como un campo poco conocido, a pesar de haber sido la cuna de las primeras generaciones de fotógrafos modernos del sur andino, teniendo como maestro a Max T. Vargas y discípulos a los hermanos Carlos y Miguel Vargas, y Martín Chambi.

La presente obra, a cargo de reconocidos especialistas en el tema, quienes han construido sus propuestas a partir de trabajos de campo realizados directamente, nos ofrece diferentes miradas a la vida de un hombre que supo estratégicamente vincularse social y comercialmente. El arqueólogo alemán Max Uhle, obtuvo personalmente productos y fotografías en el estudio Vargas, las numerosas fotografías que le aportó al investigador ahora se encuentran en los archivos del Instituto Ibero-Americano de Berlín, Alemania, y que han servido para el estudio de la construcción visual de las identidades y espacios en el Sur Andino a inicios del siglo XX, investigación a cargo de Annika Buchholz.

Las fotografías como fuente de imágenes arquitectónicas de monumentos históricos como la catedral, iglesias, casonas coloniales, el puente de Fierro del Ferrocarril, el hospital Goyeneche, calles, avenidas, es el aporte del arquitecto Ramón Gutiérrez (CONYCYT-CEDODAL), quien, además, plantea la influencia en este tipo de fotografías del maestro Max T. Vargas sobre sus discípulos los Vargas Hermanos (sin aparente parentesco con el maestro) y Martín Chambi. La actividad de Max T. Vargas en el país hermano de Bolivia, sus actividades y vínculos con contemporáneos de profesión, es el tema a cargo de Pedro Querejazu Leyton (Academia Boliviana de la Historia), quien revela, hasta ahora un tema poco conocido, información de la expansión del maestro en los diferentes periodos que estuvo activo en ese país.

La investigación de Andrés Garay Albújar (Universidad de Piura) y Jorge Villacorta Chávez (Alta Tecnología Andina), se aproximan a la faceta del artista Vargas en el en el sur peruano, poniendo énfasis como exitoso empresario y su presencia en los periódicos, especialmente arequipeños, a través de sus anuncios publicitarios y otras notas. Max T. Vargas, fue premiado con galardones a lo largo de su vida, los que le dieron un considerable prestigio en Perú y Bolivia.

La presente obra, se complementa con la trascripción del material periodístico de época relacionado a la actividad temprana de Vargas en Perú, que Garay y Villacorta han acopiado acuciosamente durante más de una década. Esta información es de incalculable valor para futuras investigaciones e interpretaciones sobre la historia de la fotografía en Arequipa.

En el presente libro, los autores nos acercan a un personaje histórico, de biografía escurridiza. Frente a la pérdida de su archivo, la recuperación paulatina de su legado con fotografías originales, tanto de vistas de la región como de sus magistrales retratos, nos permite revalorar la importancia de su fotografía como fuente moderna para la memoria visual de las ciudades en donde trabajó. Está pendiente un estudio más puntal de su actividad en Lima, ciudad donde vivió las últimas décadas de su vida.

El espíritu innovador de Max T. Vargas en lo artístico y empresarial, nos revela un profesional comprometido con su trabajo, con su tierra y con el mundo andino, durante las primeras décadas del siglo XX. Creó imágenes de estética nueva y moderna, muchas de las cuales formaron parte de su reper-

torio de vistas y postales disponibles para viajeros y las publicó en medios de comunicación impresos, impulsando así la difusión de las riquezas culturales e históricas de esta región.

Por todo ello, no fue una casualidad que fuese elogiado en Lima por el diario El Comercio, un 29 de octubre de 1910; sobre Vargas escribieron: "Por su nitidez, perfección y belleza, por el intenso espíritu artístico que las domina, esas vistas han llamado justamente la atención y han sido calificadas por los entendidos como la última palabra del arte fotográfico".

Alejandro Málaga Núñez-Zeballos
Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa.

Las imágenes de Max T. Vargas en archivos científicos alemanes y su relación con la construcción visual de identidades y espacios del Sur Andino a principios del siglo XX

Annika Buchholz

El auge de las "vistas fotográficas"

El estudio fotográfico de Max T. Vargas, primero en Arequipa como luego también en La Paz, destacó por sus retratos hechos con delicadeza y estética, al igual que el uso de técnicas innovadoras y modernas para retratar a la gente acaudalada de la región. Sin embargo, la producción de Max T. Vargas en cuanto a motivos fotográficos fue más amplia que el retrato, tal como muestran muchas colecciones científicas y privadas que se encuentran hoy en el Perú y en el extranjero. La producción de las así llamadas "vistas" significó para él otro importante apoyo comercial y artístico.

En contraste al *retrato*, el término *vistas* abarca una amplia gama de motivos y técnicas en cuanto a la selección de un motivo y la construcción de la imagen. El mismo incluye la toma panorámica de ciudades y paisajes, vistas de edificios, plazas, calles, recintos arqueológicos y fotografías de personas en forma de *tipos*, entre otros. Las vistas fotográficas que circularon con la ayuda de distintos procesos de reproducción e impresión en diversos formatos portadores, podían mostrar motivos ahistóricos e icónicos como captar situaciones temporales concretas.

En un periódico cusqueño, Max T. Vargas realza su surtido excepcional de vistas que ofrece a la venta en forma de fotografías o tarjetas postales ilus-

tradas:

> "*Max T. Vargas, Establecida en 1896.* [...] *Estudio Fotográfico – Es sin disputa el primero de su clase en el Sur de la República y Bolivia. POSTALES ILUSTRADAS: la colección más notable y completa de Ruinas, Antiguedades, Tipos, Costumbres, del Cuzco, asi como de Mollendo, Arequipa, Puno, Tiahuanacu, La Paz. VISTAS FOTOGRÁFICAS: La misma colección en fotografías tomadas directamente natural.* [...]" (El Comercio de Cusco, 18 Septiembre 1909)

En el Perú como en otras partes del mundo, las vistas fueron un elemento de colección muy popular. En este marco, la tarjeta postal ilustrada fue un medio especialmente adaptado a la circulación de imágenes, principalmente por su precio y sus cualidades materiales. De esta forma las mismas eran coleccionadas en álbumes especiales o sirvieron para mantener y fortalecer relaciones sociales a través de su intercambio. La tarjeta postal como un objeto de colección no representó un fenómeno totalmente nuevo, pero se redujo a una evolución de los objetos ilustrados que fueron coleccionados antes, como por ejemplo, los *visiting cards* con imágenes y luego los populares *cartes-de-visite* (Staff 1966). En 1900, el consumo de tarjetas postales ilustradas y los álbumes especiales asociados cobró masividad:

> "*Las postales se compraban de a docenas en basares, kioscos y al tiempo ese intercambio era potenciado por el coleccionismo en álbumes. [...] Tenían una capacidad para 300 o 400 postales. Las jóvenes de clase media y alta los atesoraban y los ponían en circulación en sus relaciones sociales. Los álbumes mismos fueron objetos singulares de un circuito de reciprocidad y competencia que incrementó el consumo de tarjetas.*" (Masotta 2008)

De hecho, a nivel internacional hasta la primera guerra mundial, Alemania fue el centro de imprentas que se dedicaron a la impresión de tarjetas postales ilustradas de todas las cualidades, llegando a contar; aquellas de gran envergadura; con agentes viajeros que promocionaban sus servicios en el extranjero (Staff 1966, p.58). Curiosamente, existe una serie de postales con motivos del Sur de Perú y del Altiplano boliviano que lleva la impresión "Edición propia de Max T. Vargas, Arequipa y La Paz. Printed in Germany" A través del número de serie, se puede deducir que fueron impresas a principios de 1907 en la imprenta C.G. Röder, cuya sede se encontraba en la ciudad alemana de Leipzig. A parte de que Vargas, aparentemente, encargó tarjetas en Alemania, también mantuvo contactos con la imprenta Eduard Polack-Schneider en Callao, entre otras. Eso refleja su gusto por buscar siempre la mejor calidad posi-

ble para poder ofrecer a sus clientes las técnicas más novedosas y los productos más modernos.

La venta de vistas (en forma de fotografías o postales) no solamente fue dirigida a un mercado local sino que sirvió también para atraer viajeros que visitaban Arequipa y La Paz – tanto extranjeros como nacionales – convirtiéndolos en nuevos clientes. La inscripción "POST CARDS AND VIEWS OF PERU AND BOLIVIA" en la parte alta del muro del estudio fotográfico de Max T. Vargas en la Calle Mercaderes 2-4; el cual daba a la plaza principal de Arequipa; era visible desde una distancia lejana. La publicidad en inglés subraya que Vargas se vio a sí mismo como un artista-empresario culto que supo moverse en círculos locales y a la vez internacionales (ver página 148).

No debería extrañar entonces, que una gran cantidad de fotografías y tarjetas postales producidas por Max T. Vargas encontrarán un camino a las manos de científicos alemanes a principios del siglo XX. Muchos arqueólogos, etnólogos y etnógrafos americanistas alemanes como Max Uhle, Eduard Seler y otros que realizaban tareas de investigación o que viajaban en Perú y Bolivia alrededor de 1900, usaron la fotografía como un medio importante para su labor científica. Paralelamente a tomar fotografías propias, compraban y coleccionaban abundantes imágenes que luego fueron analizados en el gabinete, utilizados en publicaciones o bien sirvieron para alimentar una circulación continua de imágenes dentro de la red científica, aportando así a la construcción de la misma en un marco transcontinental. De hecho, hoy se encuentran muchas fotografías y tarjetas postales de Max T. Vargas conservadas en los legados de estos científicos alemanes que no se conocen en su lugar de origen.

El Sur del Perú en imágenes coleccionados por americanistas alemanes

Un ejemplo de lo esbozado previamente lo constituye el archivo de legados del Instituto Ibero-Americano (de ahora en más IAI) en Berlín (Alemania) en el cual se encuentran más de 50 fotografías y más de 80 tarjetas postales que pueden ser atribuidos a Max T. Vargas. Las bibliotecas privadas de americanistas alemanes que llegaron al IAI después de su fundación en el año 1930 a través de donaciones o que fueron parte de legados comprados, fueron la base esencial para la creación de una biblioteca propia del instituto. Hasta hoy, los materiales de estudio como mapas, planos, manuscritos, grabaciones de

sonido, negativos, placas de vidrio, fotografías y tarjetas postales de los americanistas y otros científicos alemanes forman una fuente excepcional para la investigación.

En cuanto a la obra de Max T. Vargas, cuatro legados de estudiosos alemanes son de interés especial: El legado del historiador y geógrafo Hans Steffen (1865-1936) que trabajó e investigó principalmente en Chile y Argentina contiene tres tarjetas postales y trece fotografías, que llevan en el reverso el sello de Max T. Vargas. Una de estas fotografías muestra la fachada de su estudio fotográfico en Arequipa en la calle Mercaderes. (Fig. 1) Las otras muestran vistas de la ciudad Arequipa y del cráter del volcán Misti. Vistas panorámicas de Cusco son completadas con vistas de muros incaicos en dicha ciudad y ruinas incaicas alrededor de la misma. Las tarjetas postales muestran balsas en el lago Titicaca y llamas en el altiplano boliviano. Ninguna de las biografías de Hans Steffen menciona un viaje suyo al Perú o a Bolivia. De esta forma no

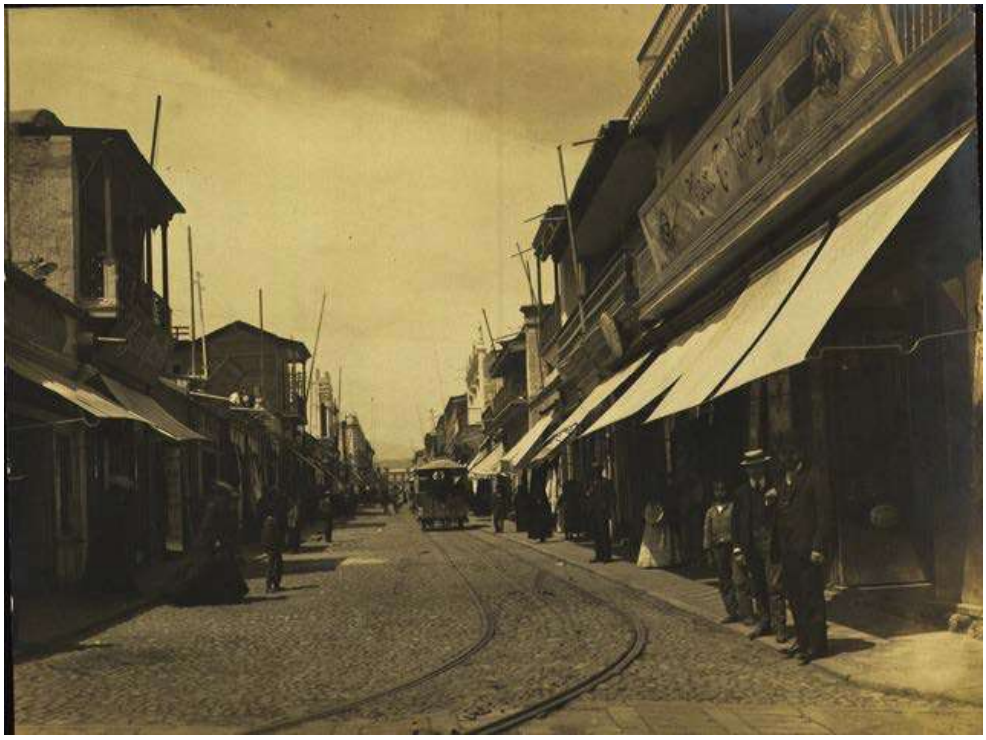


Fig. 1. Max T. Vargas
Fotografía, 21,5 x 16,3 cm. Signatura: N-0064 s1,2. Colección IAI, Berlín.

queda claro de dónde Steffen obtuvo los materiales. En su testamento declaró que su biblioteca entera y sus materiales de investigación fueron donados al IAI después de su muerte.

Otras siete tarjetas postales con el sello de Max T. Vargas se encuentran en el legado de Erich Zurkalowski (1880-1946) que fue el primer director del colegio alemán en Lima en el año 1910. Dictará también clases de historia universal hasta 1917, volviendo por razones de salud dos años más tarde a Alemania. Las siete postales muestran únicamente vistas de la región cuzqueña, entre ellas vistas de complejos incaicos como Sacsayhuaman, Ollantaytambo y vistas de calles y edificios de Cusco. (Fig. 2) Parece que Zurkalowski mantuvo una relación amistosa con el arqueólogo alemán Max Uhle. En febrero de 1911 le enviaría una tarjeta ilustrada a este último en la cual habla de las impresiones de su viaje a Cusco y sus alrededores, informándole además sobre sus intenciones de continuar el trayecto hasta La Paz.[1] Es de suponer que en este viaje al sur del Perú compró las tarjetas postales (e imágenes de otros fotógrafos) que luego fueron donados al IAI como parte de su legado.

En lo sucesivo, se va a dar mayor énfasis a los archivos de imágenes de dos americanistas alemanes que marcaron el estudio de la arqueología peruana y mexicana en Alemania: Max Uhle y Eduard Seler.[2] En este capítulo se presenta una "biografía social" de las imágenes de Vargas en sus respectivos legados y de esta manera se busca reconstruir como estas vistas viajaron en el tiempo y en el espacio. Se analiza cuáles fueron los motivos comprados, como las imágenes fueron puestas en nuevos contextos junto a otras imágenes, como fueron medidas, clasificadas, ordenadas, manipuladas físicamente, siendo; en algunos casos; publicadas o presentadas a un público más amplio. Finalmente se analizan posibles interpretaciones ante el trasfondo del contexto sociopolítico de la producción de las imágenes en la República Aristocrática en el Perú (circa 1895-1919).

---

1 Legado Max Uhle; Signatura IAI N-0035 b 415. Correspondencia de E. Zurkalowski a Max Uhle en forma de una tarjeta postal, estampada en Juliaca el 7 de febrero 1911.

2 Para un análisis más detallado de los las imágenes de Max T. Vargas y otros fotógrafos peruanos en los legados arriba mencionados, consultar: Buchholz, Annika: Die Fotografien und Postkarten des peruanischen Fotografen Max T. Vargas in der visuellen Ökonomie Südperus (1896 -1920). Die Rolle seiner "vistas fotográficas" in der Konstruktion sozialer Identitäten sowie in den Bildarchiven von Max Uhle und anderen Nachlassgebern des Ibero-Amerikanischen Instituts Berlin. (Tesis para obtener el título de Magíster, Universidad Libre de Berlín, Instituto de Estudios Latinoamericanos, 2011)

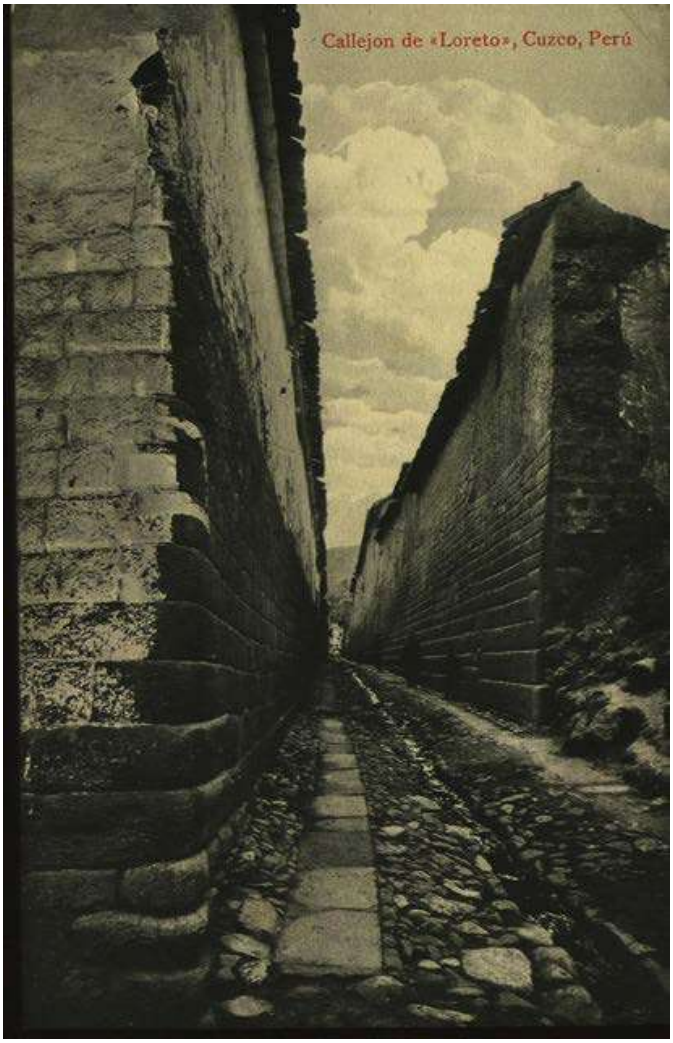


Fig. 2. Max T. Vargas: "Callejon de «Loreto», Cuzco, Perú"
Tarjeta postal b/n, 8,8 x 13,9 cm, Signatura: N-0064 s2, 66. Colección IAI, Berlín.

Tarjetas postales para recordar – El viaje de Eduard Seler a Bolivia y Perú

Eduard Seler (1849-1922) es considerado en Alemania como el fundador de los estudios precolombinos mexicanos y americanos (Kutscher 1966; von Hanffstengel et al. 2003). Entre 1887 y 1911 viajó seis veces a México, dónde realizó grandes colecciones arqueológicas y botánicas, acompañado por su esposa Caecilie Seler-Sachs (1855-1935). Investigó códices prehispánicos, manuscritos coloniales tempranos, así como la mitología, cosmología y religión de la Mesoamérica precolombina. Sus intereses se centraron en el trabajo arqueológico, etnográfico, lingüista e iconográfico, donde los aportes de su esposa, desde un enfoque etnológico, contribuyeron considerablemente al éxito de sus investigaciones.

El matrimonio Seler estuvo una sola vez en el año 1910 en América del Sur con motivo de la primera mitad del 17º Congreso Internacional de Americanistas en Buenos Aires. Como producto de este viaje, en el legado de Seler se han encontrado 42 tarjetas postales provenientes del estudio de Max T. Vargas que muestran las ruinas de Tiahuanaco en Bolivia y los lugares visitados por los Seler en la región sur peruana. Una parte del abundante legado de Seler, entre lo que figura su archivo de imágenes con 229 cápsulas ordenados por regiones y temas y miles de fotografías, llegó al IAI con el material de estudio de su discípulo Walter Lehmann (1878-1939).

Es interesante observar la conexión entre los diversos legados hasta aquí mencionados. El intercambio en escrito mediante una postal ilustrada relaciona en forma indirecta los legados de Zurkalowski y Max Uhle. Al mismo tiempo los legados de Seler y Uhle están vinculados vía una comunicación verbal sobre Vargas de lo cual hay rastros en la documentación de Uhle, punto que se desarrollará más adelante. Esto indica la importancia de redes en los cuales circulaban informaciones y, frecuentemente a la vez, imágenes. La materialidad de las fotografías fue una ventaja para el intercambio: en contrario a otros objetos, las imágenes (por ejemplo en forma de fotografías o postales) circulaban en grandes cantidades, tuvieron poco peso y fueron fáciles de transportar.

Los científicos que investigaron en el Perú y Bolivia – independientemente de la duración de su estadía – también mantuvieron contactos estrechos con personas locales de influencia política y social. Cultivaron amistades y relaciones de trabajo y a menudo fueron miembros plenos o de honor de sociedades

científicas locales. En el contexto del 17° Congreso de Americanistas de 1910, un producto de estas relaciones reciprocas fue la planificación de tres excursiones, de las cuales se realizó sola una a Bolivia y Perú. (Seler 1911, p.123) Por invitación del gobierno boliviano, un grupo de científicos (la mayoría de habla alemana) que había participado en la primera parte del congreso en Buenos Aires, viajó hasta la frontera argentina-boliviana. En pequeños grupos siguieron el camino hasta Uyuni donde les recibió el geógrafo y político boliviano Manuel Vicente Ballivián (1848?-1921), miembro de honor en varias sociedades geográficas a nivel internacional. Los americanistas siguieron su viaje hasta La Paz, donde participaron en una distinguida recepción con el presidente de la República, Eliodoro Villazón (1848-1939), una cena organizada por la sociedad geográfica de La Paz y un banquete por el Club Alemán. (El Comercio de Bolivia (La Paz), 21 junio 1910, p.3). Visitaron los restos arqueológicos de Tiahuanaco y las islas del lago Titicaca, acompañados por distinguidos miembros de la sociedad boliviana, entre ellos ministros y generales, como también representantes de Chile y Ecuador. (El Tiempo (La Paz), 21 junio 1910, p.7) Testimonio de este encuentro da una fotografía del grupo de científicos en medio de las ruinas de la isla, realizada por el fotógrafo Luis D. Gismondi, de raíces italianas y dueño de un prestigioso estudio fotográfico en La Paz.

Desde Copacabana, el grupo de americanistas cruzó el lago Titicaca en barco a vapor para llegar hasta Puno. (El Comercio de Bolivia (La Paz), 23 junio 1910, p.3) Un tren especial llevó a los once participantes a Cusco donde a finales de junio 1910 visitaron Sacsayhuaman y otras ruinas cercanas. El 4 de julio 1910, finalmente los participantes de la excursión arribaron a Arequipa donde debían seguir directo a Mollendo para embarcarse a Callao para llegar a Lima. (El Pueblo de Arequipa, 04 julio 1910, p.2)

Para Eduard Seler y su mujer, esa excursión constituyó su primer y único viaje a Sudamérica. En vez de seguir directo a Mollendo, el matrimonio se hospedó por dos noches en Arequipa en el "Gran Hotel Central", entonces situado en la calle Mercaderes, a pocos pasos del estudio fotográfico de Max T. Vargas. (La Bolsa de Arequipa, 05 julio 1910, p.1; El Deber de Arequipa, 06 julio 1910, p.2) Es de suponer que Seler compró en esta ocasión las 42 tarjetas postales que muestran motivos de todo el Sur peruano y del altiplano boliviano visitado anteriormente. El matrimonio Seler se quedó luego hasta julio 1910 en Lima, donde procedieron vía Panamá a México D.F. para participar en la segunda mitad del congreso.

Con respecto a la estadía de los americanistas en el Perú, Max Uhle se ocupó de la organización logística de la excursión. En sus libretas cuenta, que ya desde La Paz telegrafió al Perú para hacer las reservas necesarias de literas en los barcos y de cuartos en hoteles. Además, anotó las correspondientes conexiones de trenes y barcos a vapor para el viaje. En junio 1910, apuntó una lista de cosas y acciones que quedaron por hacer y que no quería olvidar, entre las que figura "Photos von Congress" (fotografías del congreso) y "Photos Vargas"[3], anotación que podría referirse a uno de los estudios de Max T. Vargas. Esto último; sumado al gran número de postales de este último en el archivo de imágenes de Seler; lleva a pensar que fue Max Uhle quien recomendó los trabajos de Vargas a sus colegas.

Max T. Vargas ya había vuelto a Arequipa a fines de mayo 1910, supuestamente de una estadía previa en La Paz. Hasta ahora no se han encontrado imágenes de Max T. Vargas que muestren a los participantes del Congreso de Americanistas. Sin embargo, su existencia no debería ser descartada porque este tipo de reuniones entre científicos distinguidos y personalidades de la vida pública significó un motivo de interés para los fotógrafos locales, ya que podían vender las fotografías a los viajeros y a los diarios que día tras día reportaron sobre la excursión de las americanistas. La actitud de los fotógrafos locales se ve por ejemplo reflejada en el fotógrafo boliviano Julio Cordero de La Paz:

> *"Ayer vimos muy apurado al fotógrafo don Julio Cordero, caminar en pos de los americanistas. Cuando estos penetraron al Palacio de Gobierno, no les perdió de vista, hasta enfocarlos en momentos que descendían de la mansión presidencial acompañados del jefe del Estado y algunos de sus Ministros. En el museo, donde fueron a practicar una inspección, también lo vimos a don Julio, armado de la Kodax [sic] y retratando a los americanistas alrededor de un monolito de Tiahuanacu."* (El Comercio de Bolivia (La Paz), 18 junio 1910, p.2)

Eduard Seler y su esposa no efectuaron investigaciones profundas en el Perú debido a su corta estadía en el país. Su contacto con la población indígena se redujo a unas horas en los cuales visitaron un ayllu cerca del Cusco. Los textos que Seler publicó sobre su viaje en Sudamérica después de su vuelta a Alemania se parecen bastante a las descripciones de viajes típicas para la época. Su interés en las culturas antiguas americanas surge sobre todo cuando analiza

[3] Libreta personal Nr. 90 en el legado de Max Uhle de 1910, p. 16-17; Signatura: IAI N-0035 w 322.

las opiniones científicas de sus colegas que investigaron en Perú y Bolivia y las compara con sus experiencias en América central.

En la revista de etnología alemana "Zeitschrift für Ethnologie", remite a algunos aspectos arqueológicos de este viaje y su descripción de las ruinas de Tiahuanaco es ilustrada con una imagen que sacó de una tarjeta postal de Max T. Vargas (Seler 1915a). (Fig. 3) La misma fue recortada en la parte superior, seguramente porque allí llevaba impreso una inscripción que hubiera revelado el origen de la imagen. Mediante esa manipulación física, Seler ocultó el hecho de que se trata de una tarjeta postal con fines comerciales y no de una fotografía tomada en un contexto explícitamente científico. Esa inserción constituye más bien una excepción en las publicaciones de Seler ya que para la ilustración de sus artículos él prefirió utilizar sus propias fotografías o algunas obtenidas por otros investigadores, cuya autoría señalo explícitamente. La inserción de la fotografía de Vargas podría estar relacionado con la mayor calidad de imagen en comparación con sus propias tomas realizadas en su visita a Tiahuanaco; sin embargo fue una práctica muy generalizada en este tiempo de insertar fotografías ajenas sin mencionar su autoría en los libros de viajes y científicos.[4]

En una sesión de la sociedad geográfica alemana en Berlín en marzo 1912, Seler ofreció una conferencia con diapositivas sobre su viaje de Buenos Aires a Lima (Seler 1915b). El texto demuestra claramente que las imágenes le sirvieron de referencia al escribir tal conferencia, ya que él basa toda su narración en ellas, describiendo y comentándolas y de esta manera atribuyéndolas autoridad científica y una supuesta autenticidad. Sin embargo, hay que ser consciente de que no todas las fotos son de su autoría y que su corta estadía en estas ciudades había tomado lugar casi dos años antes de redactar el texto para la conferencia. Seler consultó su archivo de imágenes en busca de reactivar sus memorias de Arequipa y Cusco; convencido de que la fotografía, como un medio, pudiera transportar la impresión ganada por los ojos y así permitir que se recuerden las impresiones de manera fresca años después.

Esa visión de la fotografía la comparte el estadounidense William Stuart Auchincloss en su libro "Ninety Days in the Tropics", publicado en 1874. El

[4] Varios autores europeos y estadounidenses usaron fotografías y postales de Max T. Vargas para ilustrar sus descripciones de viajes. (Buckman 1914; Greulich 1915; Robinson Wright 1908 entre otros) De igual manera se usó su material pictórico para la edición de guías de viajes. (Por ejemplo Aprile, Blaya 1928).

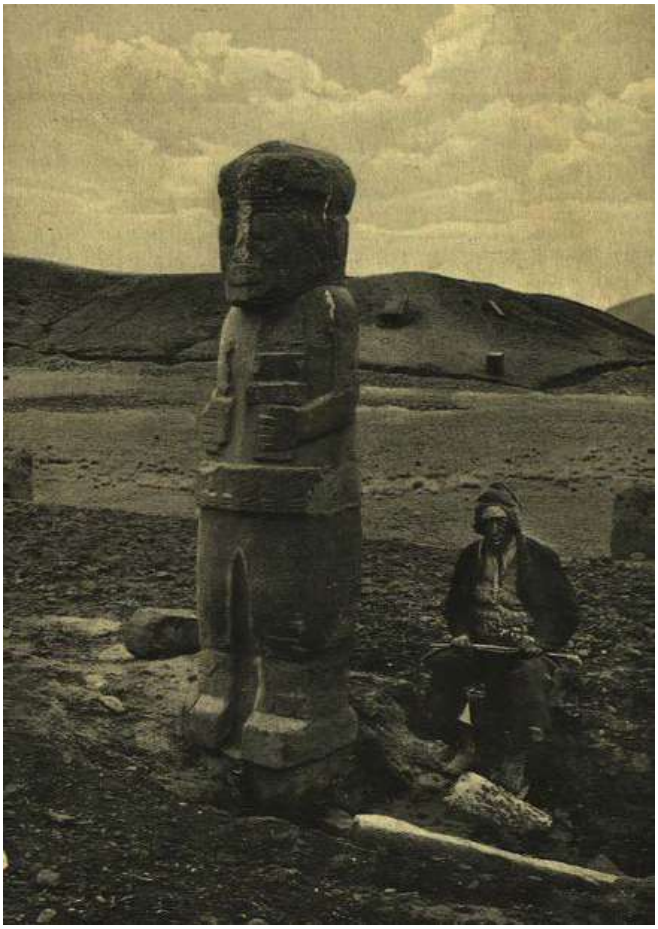


Fig. 3. Max T. Vargas
Tarjeta postal b/n, 8,6 x 12,7 cm. Signatura: N-0064 s2,7. Colección IAI, Berlín.

autor alude elogiosamente las ventajas del medio fotográfico, ya que le permitía recordar años después sus impresiones obtenidos en Brasil, gracias a que la imagen fotográfica, a pesar de su viaje a través de largas distancias, podía reflejar la realidad sin cambios. En sus viajes, Auchincloss adoptó la manera "*to visit at once a bookstore or photographic gallery and purchase a series of views which should recall the place, its scenery and other features of interest... so that however hurried may have been the visit, its reality for many years afterward is recalled in all its freshness by a glance at the photograph.*" (cita en Ferrez, Naef 1976, p.22)

La proximidad a la realidad, es decir la creación de una imagen considerada "científica" y "objetiva", fue una de las razones por la cual arqueólogos, etnólogos y etnógrafos usaron el medio fotográfico en sus viajes de exploración científica entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX.

Eduard Seler y su esposa llevaron un equipo fotográfico a su viaje y sacaron varias fotografías propias. Caecilie Seler-Sachs jugó un papel especial porque sus tomas (sobre todo en contraste con los de su marido) demuestran un excelente conocimiento técnico y un buen ojo para la composición estética. El avance tecnológico permitirá a ellos y otros científicos el hacer uso de la fotografía sin tener que depender exclusivamente de la ayuda de profesionales. Libros de enseñanza y publicaciones periódicas describían detalladamente los procesos químicos y la diversidad de las posibles aplicaciones para el amateur y los desafíos en viajes (Fritsch 1885; Neumayer 1875 entre otros). En las mismas se hacía publicidad para el uso de la fotografía haciendo referencia por un lado a su proximidad a la realidad y su función como un correctivo del concepto subjetivo del viajero, y por el otro a la brevedad de la ejecución comparado con el dibujo y las posibilidades posteriores de estudio, y finalmente la comparación con otros imágenes como un substituto a la observación directa de un viaje personal. La fotografía prometía en este sentido captar las impresiones obtenidas y conservarlas para un estudio posterior.

Seler y su esposa coleccionaron en Bolivia y en Perú una multitud de imágenes y dibujaron bocetos de objetos arqueológicos en museos y colecciones privadas. Para clasificar todas esas imágenes, Seler uso un sistema propio de carpetas, ordenadas por criterios geográficos, como por ejemplo: "Norte de Bolivia: Paisajes, Ruinas y tipos" o "Altiplano del Sur de Perú: Paisajes y Ruinas. Sacsayhuaman, Pisac, Ollantaytambo". El altiplano boliviano junto con Cusco y sus alrededores disponen de propias carpetas mientras que las

imágenes de Arequipa y sus cercanías están contextualizadas con la costa al sur de Lima y la capital. Tal divergencia de espacios, que construye el orden archivístico, está representado también en la división de su mirada hacía Cusco y Arequipa:

> "*El Cusco moderno mantiene por completo los aires de una vieja ciudad colonial española. Las casas son pintorescas, no muy sanitarias, en parte desmoronadas. Balcones bonitos, en los patios galerías delicadas. Las iglesias desmesuradamente grandes* [...]. *Es interesante el movimiento en las calles y en el mercado donde las vendedoras, sentadas bajo grandes sombrillas, están vendiendo los productos de la agricultura indígena y otras necesidades*." (Seler 1915b, p.108; traducción del alemán por la autora)

La imagen que construye de Arequipa, dibuja un polo opuesto a la imagen de Cusco:

> "*La ciudad tiene un aspecto corriente a las ciudades coloniales españolas. Sin embargo, en las casas se notan a menudo las huellas del gran terremoto, que devastó la ciudad hace pocos años. La catedral domina todo un lado de la plaza principal y tiene torres en ambas puntas. La plaza misma dispone de bonitos macizos de flores que son todavía muy nuevos. Cuando toca la banda, las arequipeñas llevan a pasear sus mejores galas elegantes y sus más recientes sombreros parisienses.* [...]. *Arequipa es toda una ciudad española. Aquí faltan los indígenas y las llamas, que dan a Cusco y a otras ciudades grandes del altiplano su toque pintoresco. Lo único que se ve en las calles son caravanas de burros y en las casas una población mixta europea*." (Seler 1915b, p.112; traducción del alemán por la autora)

Lo que Seler filtró de su archivo de imágenes, en conjunto con su corta estadía en el lugar y la distancia temporal entre la impresión directa y la redacción del texto; en la cual se tiene que basar en un mosaico de imágenes de distintas autorías; reduce su visión a una imagen construida y superficial de la compleja realidad del sur andino. Esta última, a su vez, estaba basada sobre el discurso visual que Vargas y otros fotógrafos contemporáneos construyeron con fines comerciales, respondiendo a la demanda de las elites arequipeñas y cusqueñas y sus visiones particulares de la visualización de la modernidad.

> "*By the end of the century, the ideology of progress had taken hold in Latin America. Photography from early on was employed as an instrument of institutional and commercial propaganda; the world expositions attest to that. When certain Latin American countries became concerned with exporting an image of modernization – that is, Europeanization – during the first years of the twentieth century as their own process*

of industrialization took hold, it was natural to turn to photography as an important medium for establishing this new image." (Kossoy 1998, p.43).

La fotografía inauguró una nueva era de la representación iconográfica. En virtud de su (aceptación como) "*eyewitness authority*", ella proporcionó una confirmación visual de las imágenes mentales preconcebidas de lo desconocido, lo diferente, lo curioso, lo exótico, en pocas palabras, el otro. Siguiendo la tradición de los costumbristas renació la moda internacional de la fotografía de 'personajes' o 'tipos'. De esta manera, las fotografías no eran sólo recuerdos para los turistas, sino un argumento para la construcción de mitos (Kossoy 1998, p.41–43). (Fig. 4)

Fig.4. Max T. Vargas: "Tipo Indijena, Cuzco"
Tarjeta postal b/n, Colección IAI, Berlín.

La construcción visual del 'Arequipa urbano y moderno'

El tiempo del mayor éxito del estudio fotográfico de Max T. Vargas en Arequipa se desarrolló en el período de 1900 hasta el principio de la primera guerra mundial, en el marco temporal de la República Aristocrática. El mobiliario lujoso de su estudio, el empleo de los procedimientos fotográficos más modernos y sus técnicas artísticas de retoque de los retratos atraían a las elites arequipeñas. Los fondos pintados, en los cuales las señoras de las familias acomodadas posaban en su moda francesa, se parecían a paisajes europeos con columnas antiguas y apartaron a los modelos de su contexto diario. Mediante esa escenificación, "*la fotografía actuó en América, como en Europa, como un elemento de autoafirmación de la nueva burguesía urbana, que pretendía encarar la 'modernización' de nuestros países, aunque, en este caso, satelizándolos y mimetizándolos con los del Viejo Continente.*" (Gutiérrez Viñuales, Gutiérrez 1997, p.346).

Cada fotógrafo intentó atraer a la mayor clientela solvente posible, porque "*la principal actividad desarrollada por los fotógrafos en todo el mundo fue el retrato; esa era efectivamente su forma de ganarse el pan*" (Kossoy 2002, p.78). Una clientela rica e influyente trajo no sólo ingresos, sino también prestigio y futuros pedidos. Max T. Vargas mismo pertenecía en esta época en Arequipa a la emergente clase media, una especie de pequeña burguesía, que directa o indirectamente era dependiente de las familias con influencia política, económica e ideológica, en este caso la oligarquía tradicional terrateniente que tenía lazos fuertes con la nueva burguesía urbana de origen europeo que operaba el comercio al por mayor (Carpio Muñoz 1990, Marcone 1995).

Tomando en consideración las imágenes de Vargas que muestran a la ciudad de Arequipa y su entorno en el legado de Seler y en otros archivos[5],

[5] Mi análisis se basa principalmente en fotografías y tarjetas postales provenientes de las colecciones de Humberto Currarino (Callao), Alejándro Málaga (Arequipa), Jorge Villacorta (Lima), Andrés Garay Albújar (Piura), Adelma Benavente (Arequipa), Teo Allaín Chambi (Cusco) y Javier Nuñez de Arco (La Paz), del Archivo de Arte Peruano del Museo de Arte en Lima, de la Bibliotéca Nacional del Perú en Lima, del Archivo Nacional de Bolivia en Sucre, del archivo de imágenes y legados del IAI de Berlín e imágenes publicadas. Estoy profundamente agradecida a las mencionadas personas por su amable colaboración en la investigación para la elaboración de mi tésis de Magíster. Para un análisis más profundo, ver Buchholz 2011. Estoy consciente de que el material consultado es sólo un fragmento de la producción de Max T. Vargas; sin embargo muchas imágenes se repiten en los archivos, lo que indica su comercialización masiva. La heterogeneidad de los archivos permite una aproximación para establecer las hipótesis, pero sólo el descubrimiento de otros archivos en el futuro podrían enriquecer una visión más completa.

se encuentran muchas vistas panorámicas con los monumentos característicos naturales y arquitectónicos en el primer plano o el trasfondo de la imagen, cómo el río Chili, el volcán Misti, las torres de la catedral y el puente Grau, que desde las dos últimas décadas del siglo XIX impulsó la urbanización de la ciudad al conectar de manera mejor los suburbios al núcleo urbano. (Fig. 5)

A pesar de los muchos terremotos, varios testimonios arquitectónicos excepcionales de la época colonial fueron preservados en Arequipa. Vargas fotografió frecuentemente la catedral y otros edificios religiosos desde múltiples ángulos. (Fig. 6, 7) No obstante, la mayoría de las vistas de este último muestran los aspectos contemporáneos y modernizados de Arequipa junto con el progreso tecnológico, económico y cultural de la región. Uno de los cambios en el paisaje fue causado por el ferrocarril y el puente de hierro sobre el Río Chili de 20 metros de altura. Una tarjeta postal de Vargas muestra a un tren acercándose en el puente mientras que en la distancia el vapor de la locomo-

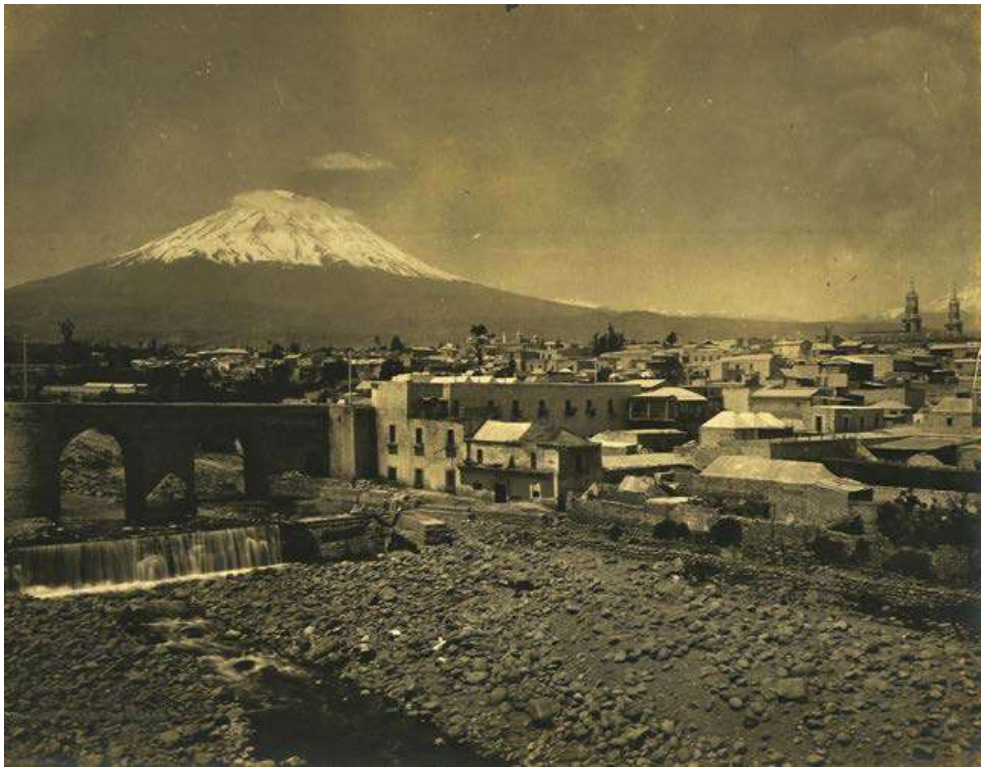


Fig. 5. Max T. Vargas
Fotografía, 21,4 x 16,3 cm. Signatura: N-0064 s1,3. Colección IAI, Berlín.

Fig. 6. Max T. Vargas: "Catedral Arequipa"
Fotografía, 29 x 22,5 cm. Signatura: N-0064 s1,38. Colección IAI, Berlín.

Fig. 7. Max T. Vargas
Fotografía, 16,4 x 21,4 cm, Signatura: N-0064 s1, 27. Colección IAI, Berlín.

tora desvanece, lo que da al puente un aire de un estiramiento interminable más allá del horizonte. En una postal de la colección de Seler, Vargas utiliza el mismo puente como un elemento de diseño: la delicada estructura del puente, que se extiende horizontalmente a través de la imagen, permite la vista al volcán Misti en el trasfondo. Ambos elementos están reflejados en las aguas tranquilas del Río Chili, cuyas orillas fértiles se extienden aparentemente imperturbables en el primer plano. (Fig. 8)

El ferrocarril impulsó el desarrollo económico de Arequipa y la ciudad ganó alrededor de 1900 un gran significado regional como mercado de mercancías por mayoreo. Era el asiento de las grandes casas comerciales, quienes organizaron la exportación de los bienes locales (lana de alpaca de alta calidad y minerales) y la importación de productos extranjeros mediante los puertos y el ferrocarril. Gracias a su posición estratégica entre la costa y la sierra, estas casas dominaban una red comercial que abarcaba todo el Sur del Perú y una parte occidental de Bolivia (Crespo 1908, p. 195–196).

Fig. 8. Max T. Vargas: "*Arequipa, Perú, Paisaje Puente de hierro y el Misti***"** Tarjeta postal color, 13,8 x 8,6 cm. Signatura: N-0064 s2,46. Colección IAI, Berlín.

Después del terremoto devastador del año 1868, se había dado la necesidad de reconstruir gran parte de la ciudad y en este proceso también se ampliaron algunos edificios, calles y plazas para renovar y modernizar la composición urbana de la ciudad. No obstante, las actividades después del año 1900 ya persiguieron un definido proyecto urbanístico que no cumplía únicamente funciones de reconstrucción y ampliación. Las vistas comercializados por Vargas dan cuenta de los nuevos rediseños y construcciones que buscaron dar a Arequipa un aspecto más moderno al estilo europeo, sobre todo parisiense con

sus avenidas amplias y parques extensos. (Gutiérrez 1992)

Esa evocación del estilo europeo en algunas ciudades sudamericanas y la exhibición mimética de partes de la población de las costumbres y modas de Europa no pude ocultar, según Boris Kossoy, el hecho de que los observadores extranjeros que consumían imágenes de la exhibida modernidad, las sujetaron todavía bajo su visión estereotipada y exotista de América Latina, considerándola "el otro".

> "*Photographs of this time show colonial buildings replaced by eclectic architecture. The public and private gardens of the high bourgeoisie flaunt European trees, and widened streets give a new look to the urban landscape, imitating boulevards. Under a scorching sun, people stroll, dressed in the finery of English cashmere, going to five-o'clock-tea. These 'modernized' images, however, would not in any way change the old concepts already established abroad. On the contrary, they would reinforce them even more as the erstwhile exotism became even more 'curious', coated with a European veneer.*" (Kossoy 1998, p.43).

Vargas tomó vistas de las principales calles de comercio de Arequipa que se realizaron desde diferentes perspectivas, pero casi siempre desde el medio de la calle, porque de esta manera la visión puede extenderse hasta el final del bloque y se realza el ancho de las calles. Aunque se observa en las imágenes que las aguas residuales todavía corren por el lado de la acera, los signos de la modernidad ya son claramente visibles: las calles adoquinadas, tiendas con vallas publicitarias grandes, las líneas de electricidad y los rieles del tranvía. Una de estos tranvías, que fue movida por caballos, se puede divisar en la fotografía de la calle Mercaderes del estudio fotográfico de Vargas. (Comparar con Fig. 1)

Un motivo interesante para Vargas fue el Observatorio de Carmen Alto (Fig. 9) y otros lugares de actividades comerciales, intelectuales o culturales de la ciudad y sus entornos. En resumen, las fotografías y tarjetas postales de Vargas transportaban una imagen que satisfacía los deseos de la oligarquía de Arequipa, la cual construyó a través de la celebración de cada nueva tecnología y la arquitectura una imagen de su ciudad, que reflejaba la imagen que tenia de sí misma: urbana, moderna y europea.

Dicho esto, no es impensable que Max T. Vargas también fue consciente del otro lado de la moneda de la inserción de Arequipa en las estructuras capitalistas del mercado mundial: la monopolización de la tenencia de tierra; la ex-

Fig. 9. Max T. Vargas: "Observatorio Astronómico Arequipa"
Fotografía, 29 x 22,5 cm. Signatura: N-0064 s1,40. Colección IAI, Berlín.

pansión del sistema de haciendas y la apropiación de tierras que fueron propiedad comunitaria de comunidades indígenas; la proletarización de la población rural indígena debido a modelos de trabajo como el *enganche*; las condiciones precarias de trabajo de la gente común y su reducido acceso a servicios de educación y salud etc. Considerando las imágenes de Vargas consultadas, los más desfavorecidos de este desarrollo permanecen invisibles en el primer plano del paisaje urbano moderno de Arequipa. En este punto hay que tomar en cuenta también la existencia de una censura de imágenes: a partir de la circulación de tarjetas postales con "grabados depresivos y burlezcos" que no encajaron con la deseada imagen elegante y próspera de la ciudad, la Oficina General de correos se negó a enviar estas postales producidas por unos individuos y decretó la prohibición de motivos vulgares. (La Bolsa de Arequipa, 22 diciembre 1901, p.2)

Hace falta un análisis completo de las fotografías periodísticas de Vargas que fueron publicados en periódicos y revistas y que mostraban acontecimientos como por ejemplo un accidente de tren en La Paz en mayo de 1910 o un

incendio devastador en Mollendo en 1912. Sería interesante analizar si se encuentran imágenes con un mensaje expresamente crítico hacía la doble cara del progreso y sus consecuencias para la sociedad peruana. Lo que aquí se puede constatar es que su obra es multifacética y que él siempre estuvo consciente del poder de la imagen, lo que muestra por ejemplo la realización de una exposición en su estudio fotográfico de su foto reportaje sobre la gran marcha de protesta del 30 de enero 1915 en Arequipa. La protesta fue dirigida contra el aumento de precios, la escasez de alimentos y los aumentos de impuestos por parte del gobierno limeño y Vargas participó, ya que la crisis económica general hacía el final de la República Aristocrática también tuvo impactos negativos en su propio éxito comercial.

Coleccionar, rastrear y relacionar – El archivo de imágenes de Max Uhle

El americanista alemán que más se dedicó al estudio del Perú a principios del siglo XX fue Max Uhle (1856-1944) (Rowe 1954; Kaulicke 1998; Wurster 1999; Loza 2004). La mayor parte de su actividad científica fue dedicada a los Andes centrales y es conocido como uno de los fundadores de la arqueología sistemática en América del Sur (Kutscher 1966, p.93). Sus intereses abarcaron la arqueología, etnografía, etnología y el estudio de lenguas indígenas. Al mismo tiempo que formaba colecciones de objetos arqueológicos y etnográficos para varios museos en distintos países, compilara; para sus propios fines de investigación; literatura, artículos, recortes de periódicos, dibujos, fotografías hechas por el mismo y otras que compró, tarjetas postales y diversos materiales pictóricos. Durante sus años de trabajo en el Perú, Uhle se había establecido fijamente en Lima donde tuvo una casa propia. Las condiciones para crear un archivo de imágenes del Perú fueron entonces completamente diferentes a las de Seler.

Alrededor de 1930 – después de haber vivido más de 40 años en Bolivia, Perú, Estados Unidos, Chile y por último en Ecuador – su edad avanzada y su situación laboral en este último país – la cual no consideraba optima – le llevaron a formular el deseo de volver con sus materiales de estudio a Alemania a fin de pasar su tercera edad allí. El estado alemán le concedió una beca de honor con la condición de transferir su biblioteca y sus otros materiales al IAI, lo que se efectuó en el año 1933.

Sus colecciones y materiales de estudio están repartidos entre distintos

instituciones del mundo, pero su legado parcial en el IAI se compone de más de 150 manuscritos, 175 libros de notas, 2150 cartas, varios dibujos, planos, mapas y casi 5000 fotografías entre otros documentos y objetos. Gracias a la disponibilidad de fuentes es posible reconstruir con mayor certeza el aprecio de Max Uhle hacía el trabajo fotográfico de Max T. Vargas. En varios álbumes especiales para la colección de tarjetas postales se han podido identificar 26 postales producidas por su estudio fotográfico; hay un álbum de fotografías exclusivamente de Arequipa y Cusco en el cual se encontraron varias fotografías de Vargas y finalmente se encontraron un total de 34 fotografías sueltas en cajas ordenadas por regiones y temas.

Mediante las libretas de viaje de Uhle, se nota la valoración que este tenía hacía la fotografía como un medio esencial para su trabajo. Él usó un equipo de la marca Kodak y anotó minuciosamente en sus diarios de viaje las condiciones en las cuales era realizada cada fotografía, como por ejemplo las características lumínicas del entorno, los tiempos de exposición a la luz y los ajustes de diafragma. Uno de sus libretas la dedicó enteramente a la fotografía, anotando las ventajas y características de distintas cámaras fotográficas, lentes y ajustes.

Durante su estadía en América del Sur, Uhle mantuvo correspondencia con varios comerciantes en Estados Unidos y estudios fotográficos locales, donde encargó copias, placas y sustancias químicas. Entre las notas en sus libretas son frecuentes las fórmulas químicas para la preparación de fotografías, entre las que menciona también una "Fórmula Arequipa". Sus libretas mencionan el uso de placas de vidrio de la marca Cramer, que formaban también parte de la oferta de Max T. Vargas. En efecto, una caja de placas de vidrio secas de la marca "Seed's" en el legado de Uhle lleva una pegatina con el sello de Vargas lo que prueba que el científico compró este tipo de materiales y sustancias químicas directamente al fotógrafo cuando estuvo en Arequipa.

En diciembre 1904, Uhle y su esposa Charlotte viajaron al sur de Perú. Sus investigaciones fueron financiadas por la filántropa estadounidense Phoebe Elizabeth Apperson Hearst (1842-1919). Al momento de iniciar los trabajos científicos Uhle sabía que su contrato con ella y la Universidad de California, iba a caducar a fines del año 1906. La inseguridad acerca de las posibilidades de seguir sus investigaciones arqueológicas en el Perú en el futuro reforzó su deseo de conocer la región de Cusco. Viajando desde Lima pasaron por Are-

quipa, donde Uhle también sacó algunas fotografías y posiblemente compró varias; y dos días después siguieron el viaje a Cusco.

Para Uhle, la arqueología fue la disciplina central dentro de los estudios americanistas para producir conocimiento sobre las culturas prehispánicas, ya que la misma – en su consideración – trabaja con materiales fácticos y fundamentalmente comprensibles de manera visual. Por eso el uso de instrumentos y técnicas que producían imágenes fueron un elemento esencial de su método de trabajo personal. En una serie de conferencias en la Universidad Central del Ecuador, realizada en Quito en el año 1923, refería sobre las técnicas de un buen arqueólogo: "*When the need arises, he should be able to make a drawing of anything which crops up in the course of the work.* [...] *He must frequently be able to take photographs. All this is easily learned when needed*"[6].

Uhle dedicó mucho tiempo a la construcción de su archivo de imágenes. Las fotografías y tarjetas postales de Max T. Vargas y otros fotógrafos locales adquiridos le sirvieron como material de estudio. En cuanto a la representación de la ciudad de Cusco y sus entornos, lo que se va a ver más adelante, los fotógrafos sacaron innumerables vistas de los muros incaicos, de sitios prehispánicos "adornados" con personas vestidas de manera tradicional y otros aspectos que fortalecieron la imagen de una ciudad anclada fuertemente en el pasado incaico. Esa visión estaba en sintonía con los intereses de Uhle y uno de sus proyectos ambiciosos: de crear una cartografía minuciosa de todos los restos de muros incaicos que se encontraban en el paisaje urbano de Cusco.

Uhle conocía el mapa de Cusco que había realizado tempranamente George Squier (y que fue publicado en 1877) y lo discutió de manera crítica en su diario de viaje. (Libreta de Max Uhle de 1904, No. 67; Signatura: IAI N-0035 w 302, publicado en Wurster 1999, p.101) En base de este análisis, elaboró un propio plano de la ciudad incluyendo a Sacsayhuamán que nunca llegó a ser publicado. (IAI, Signatura U3, también publicado en Wurster 1999, p.177) En un trabajo laborioso, desarrolló seis distintas categorías para identificar y clasificar la mampostería incaica y relacionó a doce gobernantes inca

6 "Rules for archaeological research and advice to the investigator – The principal elements in the investigation: the investigator, the objects found, and how to study them", 3era parte de una serie de lecturas de Max Uhle en la Universidad Central de Ecuador, Quito (31 de Mayo 1923). Traducido del Español y publicado en: Rowe 1954, p.81.

con monumentos arquitectónicos y ubicaciones de palacios. Elaboró también croquis panorámicos de la ciudad y de las montañas cercanas. Junto a estos dibujos usó fotografías propias, anotando detalladamente los nombres de calles y edificios, y fotografías compradas para cartografiar visualmente la ciudad y su pasado indígena. Es posible que haya planeado una publicación y que con este fin coleccionó las imágenes de Cusco y – en vez de guardarlas sueltas y sin orden en cajas – creó un álbum para luego poder usarlas para ilustrar un texto sobre el pasado pre-colonial de la ciudad.[7]

El álbum es de color negro y de una edición más bien simple, con varias páginas en blanco. De las vistas de Arequipa y Cusco, unos 17 fotografías son atribuibles a Max T. Vargas. Algunas llevan una inscripción en español o alemán al reverso, indicando por ejemplo el lugar o la función del edificio, pero el álbum no contiene descripciones debajo de las imágenes y tampoco tiene un carácter netamente narrativo.

El álbum empieza con unas vistas de la catedral y de iglesias de Cusco además de escenas del mercado en la plaza principal. Estas fotografías están seguidas por una larga serie de fotografías de un intihuatana tomadas por Uhle, algunas bellas panorámicas de Arequipa, de su catedral y la iglesia La Compañía. Las últimas fotografías del álbum muestran el cráter del Misti que fueron tomadas por Vargas posiblemente en el año 1900 durante una expedición. En el caso de estas últimas es inteligible que Uhle no tuvo ni el tiempo ni el equipamiento para realizar ciertas perspectivas o fotografías en lugares de difícil acceso (como el cráter del Misti) o de condiciones luminosas reducidas como en la muy oscura Iglesia San Blas de Cusco. Por ende siempre dependía en parte de fotógrafos locales y de su oferta visual para complementar sus propias tomas.

Parece que este álbum simple fue utilizado principalmente para los propios fines de investigación de Uhle y menos para que otra gente pudiera comprender visualmente sus rutas de expedición, sus descubrimientos y excavaciones. Para este fin sirvieron otros tres álbumes muy lujosos con encuadernación de cuero que llevan en letras doradas el título "Recuerdos de Sudamérica". Estos contienen únicamente fotografías de sus estadías

[7] El historiador de arqueología americana Wolfgang Wurster califica de trágico el hecho, de que tan importante documentación arquitectónica y un planteamiento tan claro sobre la historia de la arquitectura cusqueña nunca llegó a ser publicado. (Wurster 1999, p.104)

tempranas en Bolivia, Argentina y Perú central. Allí, sus excavaciones y emprendimientos fueron realizados en 1896, marcando nuevos rumbos para la arqueología sudamericana por un lado, y cimentando la carrera y la reputación de Uhle por el otro. En el área de Arequipa y Cusco por contrario; a parte del proyecto de cartografiar la ciudad de Cusco; Uhle limitó sus actividades arqueológicas a excavaciones de prueba, las cuales fueron de menor rango. En la región cusqueña, además, llevó a cabo observaciones etnográficas y condujo entrevistas sobre las circunstancias sociales y políticas rurales, así como sobre la medicina tradicional y la etnobotánica. (Masson, Krause 1999, p.16)

Tal investigación lingüística, etnográfica y etnológica (por ejemplo, el estudio de las ceremonias, creencias o de la etnobotánica), las realizó siempre con el fin de aclarar las cuestiones arqueológicas, ya que en su opinión algunas tradiciones fueron preservados desde la época prehispánica. El uso de ciertos objetos, herramientas y plantas en el siglo XX en su visión sirvió entonces para ampliar la comprensión de los hallazgos arqueológicos [8]. En su posición como jefe del departamento arqueológico del Museo de Historia Nacional en Lima (y más tarde como director del mismo) y como parte de esta visión, él promovió la instalación de una colección particular sobre la población indígena del sur del Perú, ya que esta para él conservaba y reflejaba todavía las prácticas pre-coloniales: "*la historia tiene dos partes, una antigua, una moderna, una de los Indios autóctonos del país, una de la raza y civilización europea, que inmigraron* [...]." (Manuscrito de Max Uhle, sin fecha/paginación, Signatura IAI: N-0035 w 44) En este manuscrito inédito sobre la "Colección de Indios de la Sierra en el Museo Nacional de Historia" (c. 1907) justifica tal colección de la siguiente manera:

> "*Se diría de nosotros en la historia, que hemos sido muy superficiales al formar un Museo histórico* [...] *olvidando al mismo tiempo nuestros indios de la sierra, que con su numerosa población, curiosas costumbres de vivir, e innumerables recuerdos de las costumbres antiguas forman un objeto tan interesante para las ciencias políticas, para la etnología y aun para la comparación con los restos arqueológicos de este suelo.*" (Ibídem)

Uhle observa que los indígenas están percibidos por la sociedad lime-

[8] "Archaeology: its meaning, origin and development; differences from and relations with other sciences – The archeological method and its basis – Classes of archaeological evidence – Archaeological conclusions – Archaeological chronology – Examples pertinent to Ecuador", 1era parte de la serie de lecturas de Max Uhle en la Universidad Central del Ecuador, Quito (9 de mayo 1923). Traducido del español y publicado en: Rowe 1954, p.55–61.

Fig. 10. Max T. Vargas
Tarjeta postal b/n, 8,8 x 13,9 cm. Signatura: N-0064 s2,30. Colección IAI, Berlín.

ña como los "otros" que están excluidas del proceso de modernización de la nación peruana. Su representación en el museo debe contribuir a su estudio y a su mejor comprensión e indicar los beneficios de su inclusión al proyecto modernizador de la nación, por lo menos con respecto a sus calidades como fuerza de trabajo:

> "*Después de trescientos años de la existencia de la civilización europea en este país el indio es todavía el mismo que ha sido al principio en diferentes partes del país. La civilización moderna no ha podido desarraigar su forma y sus costumbres antiguas de*

vivir. Esto indica cierta debilidad de la influencia de la civilización moderna sobre ellas por un lado y una considerable fuerza vital de ellos y de sus distintos modos de vivir por el otro. Mejor sería estudiarlos y desarrollarlas las grandes capacidades que poseen en mucho sentido, como elemento útil de la población, como fuerza industrial, que dejarlos al lado como un elemento puramente inútil para los fines de la civilización moderna. Una sección del Museo, que se propone representar las formas de vivir, costumbres [e] industrias de los indios de la sierra, puede por eso contribuir para entenderlos siempre mejor y para hacerlos útiles para los fines altos de la civilización del país". (Ibídem)

Evaluando estas declaraciones de Uhle en su contexto histórico, no hay que olvidar que el destinatario de este mensaje fue la clase alta de Lima, la cual tenía intereses particulares con respecto a la fundación de un museo nacional. La visión de la cuestión indígena expresada por Uhle en el manuscrito fue entonces parte de un discurso más amplio de las elites. Además, la distancia que expresan sus palabras hay que relacionarla también con su personalidad: Uhle es frecuentemente descrito como reservado, siendo más bien esquivo y poco atraído al contacto directo o el diálogo con otras personas. Él prefería la observación, el registro, la medición y la sistematización de informaciones lo cual está más conectado con las actividades de un arqueólogo, de un historiador y de un filólogo que con los métodos etnográficos y etnológicos. (Masson, Krause 1999, p.13) Aunque él tuvo un gran interés en las lenguas indígenas como por ejemplo el aymara, no tuvo contacto directo con hablantes nativos de origen indígena sino con los miembros intelectuales urbanos de la "Sociedad de Aymaristas" en La Paz o con los curas de pueblos y los propietarios de las haciendas rurales, práctica frecuente hasta los inicios del siglo XX. (Rowe 1954, p.4)

El "Cusco incaico" – La evocación de una Antigüedad indígena

"Qosqo" como centro urbano tiene larga historia. Al comienzo del siglo XV, los Inca fundaron en el valle del Cusco su territorio de poder y de allí lo ampliaron en el transcurso del siglo. En agosto de 1533, Francisco Pizarro y sus tropas se trasladaron a la ciudad incaica la cual fue transformada por este último y sus sucesores a través de los siglos. Frecuentemente, los edificios de la administración colonial española y las iglesias católicas y monasterios fueron construidos sobre los cimientos de los lugares sagrados incaicos o las piedras de los palacios fueron utilizados como material de construcción. Sin embargo,

hasta hoy, las estrechas calles del centro, flanqueadas por muros incas, fijan la orientación del centro urbano y hacen recordar el pasado inca. En este sentido Jazmín López Lenci compara Cusco por lo tanto con un palimpsesto en el que el proceso histórico ha sido re-escrito y sobre-escrito permanentemente. (López Lenci 2007, p.25).

Fig. 11. Max T. Vargas
Tarjeta postal b/n, 13,9 x 8,8 cm, Signatura: N-0064 s2,24. Colección IAI, Berlín.

En la región de Cusco se hizo notable la creciente integración en el mercado mundial, la llegada de las nuevas tecnologías y medios de transporte, así como la industrialización de la producción minera y textil en el siglo XIX y a comienzos del siglo XX. Al principio, la región experimentó un auge económico a través de la venta de caucho y de la producción exitosa de lana de exportación para el mercado mundial. Debido a la rápida caída de los precios para caucho a nivel mundial en la primera década del siglo XX y del descenso continuo de los ingresos de la producción de lana en el mismo período, se generó una crisis económica en toda la región sur andina que afectó particularmente la región rural cusqueña. (Guillén Marroquín 1989, p.35–38)

El trauma de la guerra del Pacífico, también denominada Guerra del

Guano y Salitre (1879-1883), fue uno de los factores que llevó a la articulación de diferentes puntos de vista sobre las razones de la derrota del país y sobre los obstáculos que deberían eliminarse para crear una nación moderna. Para el escritor Manuel González Prada, las condiciones de vida de la población indígena constituían uno de estos obstáculos para el desarrollo del país. Él denunció el trato inhumano de los indígenas dentro del sistema semi-feudal de los haciendas. (Coronado 2009a, p.8)

El indigenismo como un amplio y heterogéneo movimiento cultural, social y político en la década de los años 20 en varios países de América Latina se reflejó en diversos campos artísticos y políticos y aspiraba a resolver la "cuestión indígena". Cada uno de los diferentes discursos construyo su propia idea de que se entendía como "indio" y muchos de los planteamientos indigenistas y de su configuración política eran caracterizados por tendencias paternalistas, propagando romanticismo y una glorificación del pasado prehispánico, mientras que las necesidades reales de los pueblos indígenas viviendo en la actualidad histórica quedaron en la sombra.

El término modernidad no describe a un conjunto homogéneo de desarrollo, sino más bien se trata de pluralidades de modernidades, con condiciones y actores distintos que definen e interpretan a las transformaciones modernas en sus respectivos contextos culturales y sociales. Los discursos indigenistas que comenzaron a desarrollarse estuvieron estrechamente asociados con los deseos, en parte utópicos, de la creación de la "modernidad":

> "[...] *the indio, represented by other's projections, became the critical component of the new configurations of Andean society and culture that these practices imagined. That is to say, the discourses of indigenismo were always also ways of figuring how the region might, in its own way, become modern.*" (Coronado 2009a, p.1)

En el ámbito de la pintura, la famosa exposición de pinturas de Cusco del joven pintor José Sabogal; que en 1918 había pasado seis meses en Cusco; logró polarizar la sociedad. En muchos círculos, sus pinturas fueron rechazadas, mientras que una parte de la sociedad influenciada por las ideas burguesas indigenistas, recibió su visión del Cusco como un signo de un re-descubrimiento y una reconquista de una identidad nacional perdida.

La elite intelectual cusqueña celebró a las obras de Sabogal por mostrar

aspectos del paisaje urbano contemporáneo de Cusco y sus habitantes y por representar a la ciudad desde una nueva perspectiva, tan completamente diferente a las descripciones de viajeros extranjeros que habían criticado su atraso, la falta de higiene, infraestructura, etc. (López Lenci 2007, p.33f). Sabogal presentó a Cusco como un lugar simbólico dónde está escondida la clave para entender la identidad peruana que sólo debe ser redescubierta (López Lenci 2007, p.336). Aunque su pintura fue incorporada al discurso indigenista, el indígena en su obra queda tipificado en una manera que tuvo sus antecedentes en la pintura costumbrista, las populares fotografías en el formato de *cartes-de-visite* del siglo XIX y la pintura academicista con su iconografía incaica. Por medio de la tipificación, el indígena quedó fijado visualmente en contextos

Fig. 12. Max T. Vargas
Tarjeta postal b/n, 8,8 x 13,9 cm, Signatura: N-0064 s2, 35. Colección IAI, Berlín.

específicos y su representación quedó limitada a espacios definidos, como el paisaje andino, arquitecturas fantasmagóricas o demostrándole en la acción de ejecutar una tarea artesanal (Lauer 1976, p.113).

Esta mirada del viajero en busca de un redescubrimiento de un paisaje nacional caracteriza en mi opinión también a las fotografías de Cusco de Max T. Vargas. Varias tarjetas postales muestran personas indígenas sin nombrar sus personalidades, aclarar sus tareas o contextos sociales. Estas personas están efectuando actividades "típicas" como hi-

Fig. 13. Max T. Vargas
Tarjeta postal b/n, 8,8 x 13,9 cm. Signatura: N-0064 s2,26. Colección IAI, Berlín.

lar, tejer, transportar agua o paja, vendiendo mercancías u otras tareas artesanales. (Fig. 10-11).

El registro fotográfico de estas actividades artesanales se parece al canon de medios gráficos anteriores que desarrollaron una serie de "tipos". (Majluf, Wuffarden 2002, p.68–74). Vargas fotografió a sus modelos en la calle o frente a una pared indefinida. Como suele ocurrir con muchos fotógrafos de la época, colocó a algunos modelos también en su estudio fotográfico. (Fig. 12) Allí, Vargas sacó por ejemplo una fotografía a una mujer vestida con ropa simple que parece cohibida de la situación y cuya expresión no se parece en nada al habitus de la gente acaudalada en una situación semejante. (Fig. 13) Parece que Vargas la utilizó como modelo para comercializar la imagen, para la representación de un tipo, tal vez como el de una mendiga.

En las fotografías de arquitectura y ruinas arqueológicos inca y pre-inca

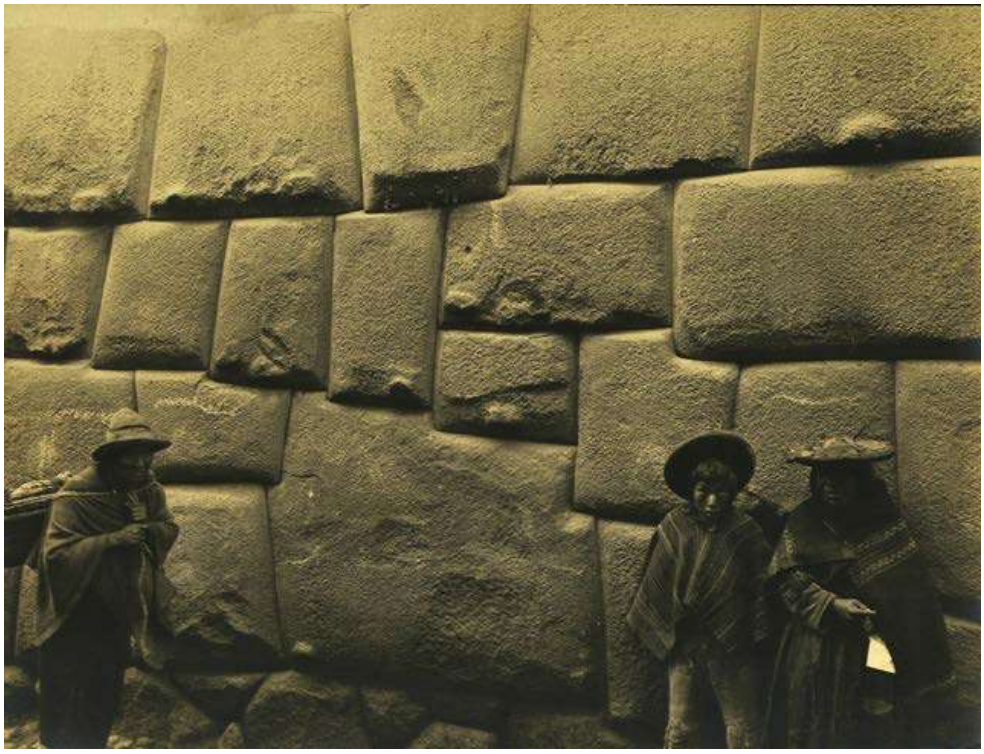


Fig. 14. Max T. Vargas
Fotografía, 21,4 x 16,3 cm. Signatura: N-0064 s1,7. Colección IAI, Berlín.

no pudo faltar un indígena como comparsa. Como accesorio aparentemente indispensable personas con vestimenta indígena tradicional fueron colocados junto a las paredes de piedras monumentales, nichos trapezoidales y arcos cuadrados. Arquitecturas coloniales en cambio, como los portales de los edificios religiosos o fachadas coloniales, fueron retratadas sin figurantes en el primer plano. Hasta hoy, la piedra de los doce ángulos que forma parte de las paredes del palacio prehispánico de Inca Rocca, recibe especial atención y fue fotografiado de manera similar por otros fotógrafos de la época de Vargas, siempre con personas con ropa indígena enmarcándola. (Fig. 14)

José Uriel García, uno de los autores intelectuales del *indigenismo cuzqueño*, evocó en sus textos el Cusco incaico, describiendo los bloques de piedra característicos de los incas como el elemento capaz de vincular el pasado y el presente, parecido a lo que Vargas transmite visualmente mediante la fotografía. García equiparó la piedra con el alma del indígena, capaz de perdurar para siempre:

> "*Entre la niebla de los hechos transfigurados por el relato fantástico, comienza la historia del Cuzco. I el elemento material en que la fantasía ingenua del indio se encarna, es la piedra, i la piedra es la concreción de la historia, ella sobrevive inclemencias del tiempo destructor, ella va guardando el secreto sutil del alma del indio, ella es la síntesis de la complicada vida incaica, i en ella se han sumado los siglos dejando rastros de su curso infinito*" (José Uriel García: "El Cuzco incaico", en: Revista Universitaria No 35, Cusco 1921, p.109-111, citado de: López Lenci 2007, p.308)

Es notable cómo en la ciudad se proyectaron estas ideas sobre las piedras, elementos perceptibles de manera táctil y visual. La evocación del pasado glorioso de Perú se redujo a la época del Imperio Inca, ya que ella en comparación con otras culturas indígenas (¡también contemporáneos!) se estimó caracterizado por su cultura urbana y el uso de la piedra. Sin embargo, lo que quedó más bien invisible, era el hecho de que la cultura inca era predominantemente una civilización rural que se había extendido en un paisaje cultural en el que existieron desde milenios diferenciadas técnicas agrícolas, culturales y sociales que fueron subordinados por los incas e incorporados en su sistema. Un lujoso estilo de vida urbano como lo sugieren los edificios en piedra, sin embargo, sólo era accesible y permitido a una muy pequeña élite gobernante.

El historiador de la fotografía Edward Ranney constata que entre 1850-

1900, fueron primordialmente los viajeros e investigadores extranjeros, los que fotografiaron los testimonios de la época pre-hispánica en el sur andino (o ellos encargaban estas fotografías durante sus expediciones). Luego, ilustraron sus informes de viaje y sus resultados de investigación con las imágenes obtenidas. (Ranney 2003, p.89-100). Recordemos por ejemplo el "Atlas Geográfico del Perú"; impreso en París y publicado en 1862; cuyas ilustraciones estaban basadas en fotografías de Fernando Garreaud y William Helsby, pero (con la excepción de un mapa dibujado de Sacsayhuamán) ninguna imagen muestra a lugares incaicas (Paz Soldán, 1862). Ricardo Villaalba, quien documentó el ferrocarril del sur, fotografió algunos lugares sagrados prehispánicos en la zona del lago Titicaca. Recién el álbum "República Peruana 1900" realizado por el fotógrafo Fernando Garreaud demostró un conjunto de monumentos nacionales, que incluya también a veinte imágenes de ruinas en la zona de Cusco. Garreaud definió de esta manera dentro del Perú los "iconos más representativos" de la arqueología peruana ante el "descubrimiento" de Machu Picchu, los que fueron Pisac, Ollantaytambo y Sacsayhuamán. (López Lenci 2007, p.338)

En consecuencia, no fue hasta alrededor del año 1895 que aumentó significativamente la producción de imágenes de arquitectura prehispánica realizados por los propios fotógrafos peruanos. Max T. Vargas y sus contemporáneos retrataron una gama mucho más amplia de plazas, calles, murallas y puertas de palacios, templos y casas de Cusco y fotografiaron las ruinas en los alrededores: Sacsayhuaman, Pisac, Kenko, Tambomachay, Ollantaytambo, Chinchero y muchos otros. (López Lenci 2007, p.338) (Fig. 15) En busca de la clave para definir la identidad cusqueña mediante la visibilización de lugares identificados como íconos, ellos crearon mapeos visuales detallados de la ciudad de Cusco, que comparten características con algunas de las publicaciones de los intelectuales cusqueños en las décadas siguientes, entre ellos José Uriel García. En estas fotografías los indígenas aparecían visualmente fijados como comparsas anónimas ante los paisajes y monumentos de trasfondo, pero sus condiciones reales de vida, sobre todo de la población rural, no entraban en el enfoque de la cámara.

El papel de los medios visuales en la heterogénea corriente indigenista fue destacado por algunos activistas contemporáneos y también en la investigación posterior, enfatizando frecuentemente el rol de la fotografía (Ranney 2003, p.101-105), ya que el acceso a medios visuales en teoría fue posible también a analfabetos. Es indiscutible que muchas de las fotografías producidas

después de 1920, especialmente ciertas obras de Martín Chambi, han sido incorporados en discursos indigenistas (Penhall 2000). Sin embargo, es discutible si se puede atribuir a la fotografía en general un poder único de crear un discurso, debido a que el espectro de la producción de la imagen fotográfica y sus actores alrededor del fin de siglo fueron muy amplios, dejando lugar a interpretaciones plurales y contradictorias (Coronado 2009b, p.124-125).

En resumen, hay que destacar que las actividades fotográficas de Vargas formaban parte de la construcción de una nueva imagen del Perú, que se basaba en el creciente interés de las elites peruanas en la historia, la arqueología y la creación de una Antigüedad propia. Esa corriente asignó a Cusco el papel protagonista en la producción de imágenes vinculados a la "memoria histórica" de la nación peruana (López Lenci 2007, p.338). Hacia el final de la década de 1920 se había creado un abundante corpus fotográfico que fue utilizado por los intelectuales cusqueños para sus publicaciones ilustradas, incluyendo "Cusco Histórico. Homenaje a la ciudad de todos los tiempos en la cuarta centuria de su fundación española "(1934) y varias guías turísticas que promocionaron Cusco como "Meca del turismo en América del Sur" (Sociedad de Propaganda

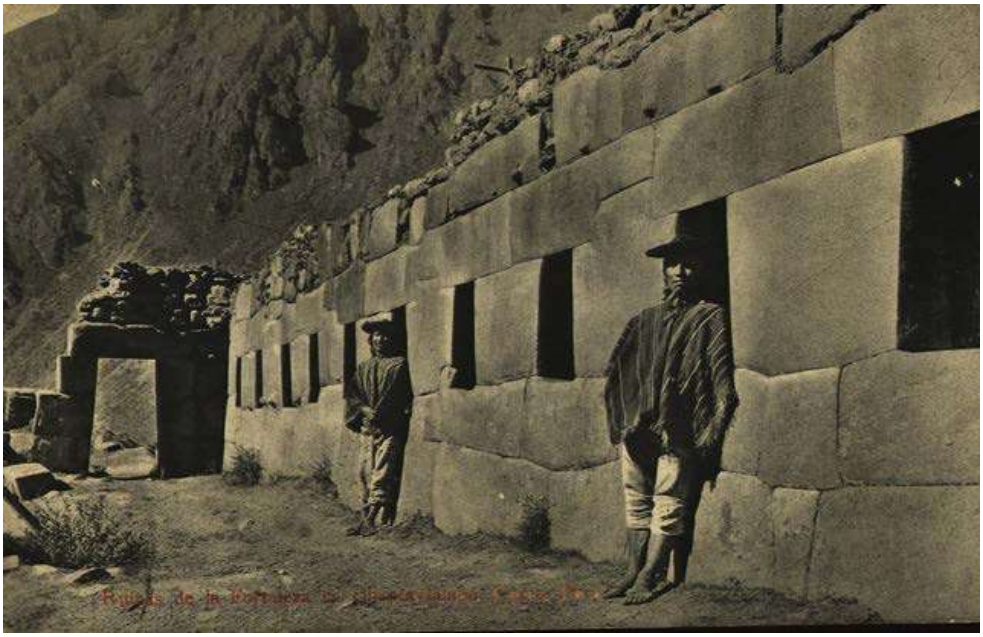


Fig. 15. Max T. Vargas: "Ruinas de la Fortaleza en Ollantaytambo, Cuzco, Perú"
Tarjeta postal b/n, 13,8 x 8,8 cm. Signatura: N-0064 s2,75. Colección IAI, Berlín.

del Sur del Perú, 1921). Cusco se estableció como centro de la proyección de génesis de la identidad cultural del Perú, catalizado en particular por el "descubrimiento" de Machu Picchu en 1911, que rápidamente se convirtió en otro icono nacional estilizado. (Ranney 2003, López Lenci 2007)

En muchos países latinoamericanos se dieron a comienzos del siglo XX procesos similares de visualización de los sitios arqueológicos prehispánicos y su re-interpretación mediante la fotografía. Incluso los grandes complejos que ya se conocían antes de la introducción del método fotográfico (Chichén Itzá, Mitla, Palenque y Teotihuacan en México y Copán en Honduras, por ejemplo) fueron reinterpretados constantemente por la fotografía hasta la actualidad:

> "[...] *every era has seen a reflection of itself in these ancient places. Images of the distant past have consistently been offered as symbols of the political and social moment. They have evoked the vitality and reemergence of indigenous cultures in Latin America and served as the impetus for a return to pre-modern values in postindustrial American nations. They have been seen as extensions of a regenerative wilderness and as metaphors for the fragility of civilization. And they have been thought of as architectural Ur-forms or as repositories of universally accessible spiritual and mythical power.*" (Castleberry 2003, p.5-6)

Reflexiones finales

Este capítulo examinó la "biografía social" (Edwards 2001) de las vistas fotográficas de Max T. Vargas, tomando los legados de americanistas alemanes como ejemplo y poniéndolos en contexto con material visual ubicado en Perú y Bolivia. Cuando analizamos las fotografías y otros objetos visuales, su materialidad y su movilidad son sumamente importantes, ya que hay que pensarlos como objetos tridimensionales y no solamente como imágenes bidimensionales. Las vistas fotográficas estudiadas son a la vez imágenes y objetos físicos que existen en el tiempo y en el espacio. Ocupan un lugar, se mueven entre espacios y pasan por usos diversos. (Edwards, Hart 2004)

Las prácticas de su producción y distribución, su consumo y uso, así como su eliminación o su reutilización afectan a los procesos de percepción y lectura y definen que poderoso sea su impacto en contextos específicos. (Edwards, Hart 2004). En este caso, el análisis de las vistas fotográficas de Vargas permite entender como su adquisición y recepción estuvo vinculada a los discursos locales sobre el pasado pre-colonial, la construcción de nuevas identida-

des sociales en el área andina y la fijación visual de ciertos grupos en contextos específicos. Por tanto, el significado de cualquier objeto no está inscrito a priori en el mismo, sino está siendo (re)construido en cada instante. (Appadurai 2009; Thomas 1991) Con respecto a los objetos visuales, esto puede significar que diversas interpretaciones y atribuciones de significado son posibles – ya que dependen de las actividades en las que estos objetos estén involucrados y el contexto del observador, que a su vez está influenciado por el poderoso efecto de la imagen. Es lo que lleva a Gilian Rose a notar la "co-constitución de la imagen y del observador". (Rose 2001, p.220).

Cuando se analiza la obra de un científico en la región andina a través de su legado y en especial a través de su archivo de imágenes, siempre hay que estar consciente de que se trata de fragmentos visuales de la realidad alrededor de 1900. Sin embargo, en conjunto y en diálogo con otras imágenes formaban en las manos de los investigadores un mosaico, que fue leído y a menudo presentado como una imagen completa.

Debido a la incorporación de imágenes comerciales y/o artísticas a estos archivos, una mirada crítica de la representación del espacio del sur de Perú por parte de Max T. Vargas (y otros fotógrafos) también es necesaria. Hay que preguntarse cuáles son los aspectos mostrados de las ciudades y de sus entornos y cuáles son los omitidos. Esto se refiere a la representación de la arquitectura del paisaje urbano y la representación de la respectiva población y en especial a los indígenas.

Como se desarrolló anteriormente, dependiendo del contexto local, la representación de una "modernidad propia" pudo llevar a articulaciones divergentes. En este capítulo, tomando la ciudad de Arequipa y la de Cusco como ejemplo, pudo evidenciarse la dualidad de sus representaciones. Sin embargo, lo que tienen en común es el hecho de que las elites locales crearon la demanda y un mercado para la venta de estas imágenes producidas y que sus discursos tuvieron un impacto más o menos sutil en los regímenes visuales de la representación de personas y de su espacio urbano.

Durante su viaje a través del tiempo y del espacio, las imágenes desarrollan una "biografía social" a través de su producción, circulación y las formas de archivarlas. (Rose 2001, p.223). En el caso de Eduard Seler y Max Uhle, las distintas maneras de integrar los materiales visuales en sus archivos científicos también dan cuenta de los cambios significativos en los discursos y prácticas

antropológicas en las primeras décadas del siglo XX. Como ejemplifican los legados del IAI, no hay un archivo de imágenes que se parezca a otro y por lo tanto no hay un principio universal de orden. Por lo tanto, cada archivo debe ser reexaminado en su respectivo contexto histórico, dando cuenta de su proceso de desarrollo y sistema clasificatorio:

> "*Understanding the archive requires not only a conceptualization of the ideological meta-levels and a critical engagement with the content of images themselves. It requires the exploration of the structuring of forms of accession, the processes of collecting and description, context of collecting and use and the range of social practices associated with them at a historically specific level, if we are to understand the histories embedded within the homogenized disciplinary archive* [...]." (Edwards 2001, p.28)

Los principios de colección de Uhle y Seler para la construcción de sus archivos de imágenes estuvieron todavía enraizados en las prácticas de los museos etnológicos alemanes de finales del siglo XIX que intentaron recrear una impresión absoluta de su área de investigación[9]. Eso demuestra la heterogeneidad de los archivos en cuanto a los contextos de producción y adquisición de los elementos visuales y la fe de sus coleccionistas en la proximidad a la realidad y autencidad de la imagen fotográfica. Sin embargo, las actividades de Uhle y Seler se encontraron en el umbral de un cambio hacia nuevo paradigmas de la investigación etnológica y etnográfica con relación a la metodología aplicada y los temas estudiados. El cambio propagado se basó en la promoción de la observación directa y la realización de estudios de campo. El interés de las futuras generaciones de investigadores de la etnología y otras disciplinas relacionadas estaría centrado en las estructuras sociales y las cosmologías, es decir elementos que no podrían ser observados con el medio de la fotografía y cuya investigación requería distintos técnicas y medios de comunicación.

[9] Alrededor de 1900, la colección del Museo Etnológico de Berlín de objetos etnográficos fue la más grande de Alemania, si no la más grande del mundo (Zimmerman 2001). Dicha colección se formó y seguía creciendo siguiendo las ideas de su director Adolf Bastian, el cual quiso asegurar de esta manera un "Total-Eindruck" (impresión absoluta) de la humanidad. Finalmente, en las primeras décadas del siglo XX se llegó al consensus de que el desborde de colecciones de objetos en los museos no dio lugar a una mejor comprensión de las culturas y sus desarrollos – en particular para un público más amplio - y que entonces hubo la necesidad de someter las prácticas de recopilación a un reajuste.

Bibliografía

ANDERSON, Benedict (2006): Imagined Communities. Reflections on the Origin and the Spread of Nationalism. London, New York: Verso.

APPADURAI, Arjun (Ed.) (2009): The social life of things. Commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

APRILE, Jorge C.; Blaya, Roque (1928): Perú. Obra de Propaganda. Dirección general de Fomento. Buenos Aires.

BANKMANN, Ulf (2003): Uhle, Seler, el Museo de Berlín y la arqueología de Perú. En: Hanffstengel, Renata von; Tercero Vasconcelos, Cecilia (Eds.): Eduard y Caecilie Seler: Sistematización de los estudios americanistas y sus repercusiones. Mexiko D.F.: UNAM, Inst. de Investigaciones Antropológicas y Históricas; INAH, Inst. Nacional de Antropología e Historia.

BUCKMAN, Williamson (1914): Under the southern cross in South America. New York: The Book Publ. Pr.

BUCHHOLZ, Annika (2011): Die Fotografien und Postkarten des peruanischen Fotografen Max T. Vargas in der visuellen Ökonomie Südperus (1896 -1920). Die Rolle seiner "vistas fotográficas" in der Konstruktion sozialer Identitäten sowie in den Bildarchiven von Max Uhle und anderen Nachlassgebern des Ibero-Amerikanischen Instituts Berlin. (Tesis para obtener el título de Magíster, Universidad Libre de Berlín, Instituto de Estudios Latinoamericanos)

CARPIO MUÑOZ, Juan Guillermo (1990): La inserción de Arequipa en el desarrollo mundial del capitalismo (1867-1919). En: Neira Avedaño, Maximo; Galdos Rodríguez, Guillermo; Málaga Medina, Alejandro; Quiroz Paz Soldán, Eusebio; Carpio Muñoz, Juan Guillermo (Eds.): Historia General de Arequipa. Arequipa: Fundación Bustamante de la Fuente, p. 489–578.

CASTLEBERRY, May (Ed.) (2003): The New World's old world: photographic views of ancient America. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press.

CORONADO, Jorge (2009a): The Andes Imagined: Indigenismo, Society and Modernity. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

CORONADO, Jorge (2009b): Toward Agency. Photography and Everyday Subjects in Cuczo, 1900-1940. En: Latin American Perspectives, Año 36, No 166, p. 119–135.

CRESPO, Luis S. (1908): Guía del Viajero en Bolivia. Tomo 1. La Paz: Gamarra.

EDWARDS, Elizabeth (2001): Raw histories: photographs, anthropology and museums. Oxford: Berg.

FERREZ, Gilberto; NAEF, Weston J. (1976): Pioneer photographers of Brazil: 1840 - 1920. New York: Center for Inter-American Relations.

FRITSCH, Gustav (1885): Über photographische Reiseausrüstungen. En: Zeitschrift für Ethnologie, No 17.

GARAY ALBÚJAR, Andrés; VILLACORTA CHAVEZ, Jorge (Eds.) (2007): Max T. Vargas y Emilio Díaz. dos figuras fundacionales de la fotografia del sur andino peruano (1896-1926). Galería Germán Krüger Espantoso ICPNA, 9 noviembre - 18 diciembre 2005, Lima - Perú. Lima: Inst. Peruano de Arte y Diseño [et al.].

GREULICH, Oskar (1915): Peru. Studien und Erlebnisse. Zürich: Art. Institut Orell Füssli.

GUILLÉN MARROQUÍN, Jesús (1989): La Economía Agraria del Cusco 1900-1980. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.

GUTIÉRREZ, Ramón (1992): Evolución histórica urbana de Arequipa 1540-1990. Lima: Fac. de Arquitectura; Epígrafe Ed.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; GUTIÉRREZ, Ramón (1997): Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX. Madrid: Cátedra.

HANFFSTENGEL, Renata von; TERCERO VASCONCELOS, Cecilia (Eds.) (2003): Eduard y Caecilie Seler: Sistematización de los estudios americanistas y sus repercusiones. Mexiko D.F.: UNAM, Inst. de Investigaciones Antropológicas y Históricas; INAH, Inst. Nacional de Antropología e Historia.

KAULICKE, Peter (1998): Max Uhle y el Perú antiguo. Lima: Pontificia Univ. Católica del Perú, Fondo Ed.

KOSSOY, Boris (1998): La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX. La experiencia europea y la experiencia exótica. En: Watriss, Wendy; Parkinson Zamora, Lois (Eds:): Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994. Austin: University of Texas Press.

KOSSOY, Boris (2002): Por una historia de los anónimos. En: Aisthesis, Vol. 35, p. 73–79.

KUON ARCE, Elizabeth; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; GUTIÉRREZ, Ramón, et al. (Eds.) (2009): Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950). Cuzco; Buenos Aires; Granada: USMP Fondo Ed.

KUTSCHER, Gerdt (1966): Berlin als Zentrum der Altamerika-Forschung. Eine bio-bibliografische Übersicht. En: Jahrbuch der Stiftung Preussischer Kulturbesitz. Köln; Berlin: Grote .

LAUER, Mirko (1976): Introducción a la pintura peruana del siglo XX. Lima: Mosca Azul Ed.

LÓPEZ LENCI, Yazmín (2007): El Cusco, paqarina moderna: Cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruanos, 1900-1935. Lima: INC, Inst. Nacional de Cultura, Dir. Regional de Cultura de Cusco.

LOZA, Carmen Beatríz (2004): Itinerarios de Max Uhle en el altiplano Boliviano: sus libretas de expedición e historia cultural (1893 - 1896). Berlin: Gebr. Mann (Suplemento Indiana, No 15).

MAJLUF, Natalia; SCHWARZ, Herman; WUFFARDEN, Luis Eduardo (2001): El primer siglo de la fotografía. Perú 1842 - 1942. Documentos para la historia de la fotografia peruana. Lima: Museo de Arte.

MAJLUF, Natalia; WUFFARDEN, Luis Eduardo (2002): El primer siglo de la fotografía Perú 1842 - 1942. La recuperación de la memoria. Lima: Museo de Arte.

MARCONE, Mario (1995): Indígenas e inmigrantes durante la República Aristocrática: Población e ideología civilista. En: Historica, Año 19, No 1, p. 73–93.

MARCUS, George E. (1995): Ethnography in/of the World system: The Emergence of Multi-sited ethnograpy. En: Annual Rewiev of Anthropology, Año 24, p. 95–117.

MASOTTA, Carlos (2008): Una investigación sobre postales de indios en Argentina. Hoja de ruta. En: Revista Alambre No1. Comunicación, información, cultura. Accesso en línea: http://www.revistaalambre.com/

MASSON, Peter; KRAUSE, Gernot (1999): Max Uhle (1856-1944): Archäologie und Kulturgeschichte des Andenraumes als Lebenswerk. En: Wurster, Wolfgang W. (Ed.): Max Uhle (1856-1944). Pläne archäologischer Stätten im Andengebiet. Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, Vol 56. Mainz: von Zabern, p. 7–23.

NAVARRETE, José Antonio (2009): Fotografiando en América Latina. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

NEUMAYER, Georg (Ed.) (1875): Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen: mit besonderer Rücksicht auf die Bedürfnisse der kaiserlichen Marine. Berlin: Oppenheim.

PENHALL, Michele M. (2000): The Invention and Reinvention of Martín Chambi. En: History of photography, Jg. 24, No 2.

POOLE, Deborah (1997): Vision, race, and modernity: a visual economy of the Andean image world. Princeton: Princeton University Press.

RANNEY, Edward (2003): Images of a Sacred Geography. En: Castleberry, May (Ed.): The New World's old world: photographic views of ancient America. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, p. 89–122.

ROBINSON WRIGHT, Marie (1908): The old and the new Peru. Philadelphia: G. Barrie & Sons.

ROSE, Gillian (2001): Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials. London; Thousand Oaks Calif: Sage.

ROWE, John Howland (1954): Max Uhle, 1856-1944: a memoir of the father of Peruvian archaeology. Berkeley: Univ. of California Press [et al.]

SABOGAL, José (1989): Obras literarias completas. Lima: Prado P.

SELER, Eduard (1911): Über den internationalen Amerikanisten-Kongress in Buenos Aires und Mexico. En: Zeitschrift für Ethnologie, No 1, p. 118–128.

SELER, Eduard (1915a): Archäologische Reise in Süd- und Mittelamerika. 1910/1911. erschienen in der Zeitschrift für Ethnologie, Vol 44, 1912, p. 201-242. En: Seler, Eduard (Ed.): Gesammelte Abhandlungen zur Sprach- und Altertumskunde. Berlin (5), p. 115–151.

SELER, Eduard (1915b): Meine Reise durch Südamerika im Jahre 1910. erschienen in der Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin, Nr.6/7, 1912. En: Seler, Eduard (Ed.): Gesammelte Abhandlungen zur Sprach- und Altertumskunde. Berlin (5), p. 87–114.

SQUIER, Ephraim George (1877): Peru: incidents of travel and exploration in the land of the Incas. London: Macmillan.

STAFF, Frank (1966): The picture postcard & its origins. London: Lutterworth.

THEYE, Thomas (2004): Ethnologie und Photographie im deutschsprachigen Raum (1839-1884). Frankfurt am Main: Lang.

THOMAS, Nicholas (1991): Entangled objects. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press.

WEBBER, George (2003): C.G. Röder Leipzig 1901-1944. En: The Postcard Album, No 20, p. 28–31.

WURSTER, Wolfgang W. (Ed.) (1999): Max Uhle (1856-1944). Pläne archäologischer Stätten im Andengebiet. Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, Vol 56. Mainz: von Zabern.

YENNE, Peter (2003): Lost Worlds: Recent Discoveries In Andean Photography. En: Aperture, Año 32, No 173.

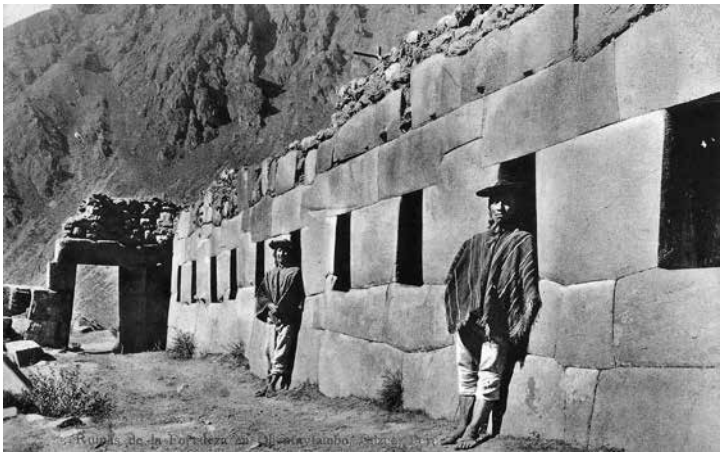
ZIMMERMAN, Andrew (2001): Anthropology and antihumanism in imperial Germany. Chicago, London: Univ. of Chicago Press.

Las fotografías arquitectónicas de Max T.Vargas

Arq. Ramón Gutiérrez
CONICET-CEDODAL

Este estudio trata de analizar una de las múltiples facetas de Max Vargas el profesional que dejó su sello a la fotografía del sur del Perú actuando no solamente por sus propios talentos sino también como maestro de los innovadores hermanos Vargas y de Martín Chambi.

Si bien todos ellos incursionaron en los retratos, que eran los caminos más seguros y rentables para mantener los estudios fotográficos en la primera mitad del siglo XX, Max Vargas impulsaría a sus discípulos a ingresar en otras esferas de la fotografía apuntando a obtener registros que testimoniaran los singulares valores identitarios de Arequipa, Cusco, el altiplano puneño y boliviano[1].



Ruinas de Ollantaytambo. Cusco. Postal edición propia de Max T. Vargas. Editada en Alemania. Archivo CEDODAL

[1] Garay, Andrés - Villacorta, Jorge. *Max T. Vargas y Emilio Díaz. Dos figuras fundacionales de la Fotografía del Sur Andino Peruano (1896-1926).* ICPNA. Lima. 2005

Si Chambi sobresaldría por la notoria capacidad para documentar la vida social y cultural del mundo indígena andino y los testimonios de las culturas prehispánicas, algo en que Max vargas había incursionado, los hermanos Vargas se distinguirían por una cierta autonomía con sus innovaciones técnicas y sus trabajos de fotografía nocturna.

A la vez todos ellos, a su manera, recogerían la experiencia de otros colegas que en tiempos de la demanda universal de imaginarios recurrieron a las tarjetas postales para colocar su "lugar en el mundo" en un público ávido de vislumbrar ámbitos exóticos y, a través de ellas, direccionar hacia su tierra la creciente expansión turística que la navegación y el ferrocarril primero y posteriormente la aviación impulsarían.

En todo caso Max Vargas les indicaría el camino de las tarjetas postales que recogían los testimonios de unos paisajes y conjuntos arqueológicos o coloniales que denotaban el vigor de un patrimonio convocante para las aventuras del espíritu. La fotografía salía así de la rutina endogámica del retratista para abrirse a una socialización que tenía como protagonista el universo inmediato del fotógrafo. Un mundo que expresaba los relictos de su pasado y sus tradiciones, pero que, a la vez, las documentaba como manifestaciones vivas en un presente accesible.

Su proyección en la comunicación masiva era elocuente. *El estilo victoriano que impregnaba los retratos de Max T. Vargas se aligeró en las fotografías de los Hermanos Vargas y Martín Chambi; no obstante, es fácil reconocer la impronta pictorialista que las tarjetas postales de Max T. Vargas proyectaron en sus discípulos: sus recurrentes paisajes donde las montañas y los barcos se reflejan en las aguas del Titicaca o de otros lagos y ríos. Escenas de un tiempo congelado que él representaba a través de composiciones que recuerdan la pintura romántica o los motivos costumbristas*[2]. Esta inserción de Max T. Vargas en el movimiento pictorialista no aparece tan íntimamente manifiesta como podríamos por ejemplo encontrarla en fotógrafos como Hugo Brehme en México ya que sus aproximaciones al paisaje lo ubican en general como manifestación de contexto o entorno de otro protagonista

[2] Castellote, Alejandro. "Martín Chambi - Castro Prieto". En http://www.dipucadiz.es/opencms/export/sites/default/dipucadiz/areas/cultura/servicios/exposiciones/exposiciones/2012/OTRAS/PERU/TextoExposicionPeru.pdf. (Abril 2013)

que ocupa el centro vital de la fotografía[3]. No por ello se despreocuparía de la idea troncal del pictorialismo de realizar fotografía de contenido artístico en la línea de la pintura figurativa más que en la búsqueda de un cierto impresionismo modernista que le hubiese exigido el manejo de lentes especiales y técnicas de desenfoques o manejo de texturas.

Casi se podría decir que Max Vargas ejercía con soltura el doble andarivel de la fotografía artística y de la documental. A veces el acento aparecería con nitidez más precisa cuando potenciaba el recoger ejemplos poco conocidos o momentos precisos de un hecho fortuito. Ello no significará que eluda integrar los recursos escenográficos propios del estudio o incluir en la toma urbana personas u objetos que definan una escala o introduzcan el sentido de uso del espacio. Para nosotros las fotos de Max Vargas en su período arequipeño testimonian siempre una intencionalidad documental con una calidad artística, aunque los acentos puedan parecer ambiguos en ciertos casos.

La Arequipa de Max Vargas

A partir del material de fotografías que disponemos en el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL) podríamos intuir que a Max Vargas le entusiasmaban más los aspectos urbanos que los arquitectónicos de su ciudad. Y obviamente más los ciudadanos que los paisajísticos naturales o transformados culturalmente que sirven de escenario a la ciudad de Arequipa.

Ello puede apreciarse en las vistas de carácter general tomadas desde las torres de la Recoleta localizada en la Chimba, en la otra banda del río Chili, donde el protagonismo del río es compartido con el del puente Bolognesi. También otra mirada de un paisaje urbano de perfil homogéneo en primer plano se encuadra en la presencia rotunda del Misti un símbolo paisajístico omnipresente en el imaginario arequipeño.

La plaza de Arequipa registrada desde la torre de la Compañía de Jesús con sus portales de planta baja documentaban a comienzos del siglo XX las

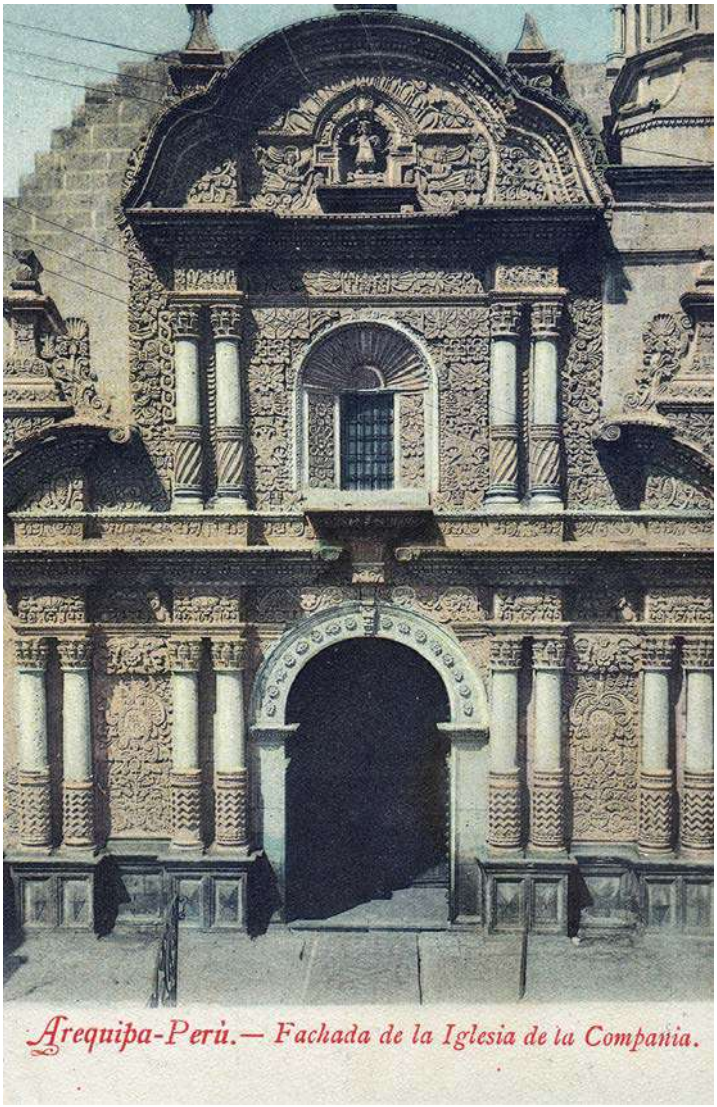
[3] Gutiérrez,Ramón. "Historia de la fotografía en Iberoamérica". En Gutiérrez Viñuales, Rodrigo - Gutiérrez, Ramón. *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX*. Ediciones Cátedra, Madrid. 1997. p. 394.

Catedral y Plaza de Armas de Arequipa. Postal edición propia de Max T. Vargas. Editada en Alemania y coloreada. Archivo CEDODAL

obras de parquización con parterrés del antiguo recinto colonial. Se trataba en definitiva de las operaciones de la "modernización" a la francesa que eliminaba la plaza seca colonial para convertirla en un jardín público. Un espacio para estar antes que para circular o concentrarse.

Las primeras postales de Max Vargas estaban realizadas en Alemania y eran frecuentemente coloreadas. Otras posteriores, también fotografiadas por él, eran comercializadas por la Cigarrería La Liguria de J.E. Rodríguez, incluyendo los registros de las calles de la Merced y de San Francisco. Aquí nos mostraba una ciudad de un paisaje urbano homogéneo de fachadas alineadas con un rotundo predominio de la masa y el volumen, testimonio de una voluntad de resistencia a los aconteceres sísmicos. Vargas apunta más a las visiones de conjuntos o a la obra integral que a los detalles de la misma, compenetrado en el espíritu arequipeño de la fuerza y prestancia de la piedra en su carácter sismorresistente que solamente el gusto local por el color tendía a flexibilizar.

Si bien Max Vargas documenta algunas obras de la arquitectura colonial arequipeña como la fachada de la Compañía de Jesús y el atrio y torre de Santo Domingo, llama la atención su peculiar entusiasmo por la otra "modernidad" arquitectónica europeizante de las tres primeras décadas del siglo XX. Así po-



Fachada iglesia de la Compañía. Fotografía de Max T. Vargas, postal editada por J. E. Rodríguez. Cigarrería La Liguria. Arequipa. Archivo CEDODAL.

Iglesia de Santo Domingo de Arequipa. Fotografía de Max T. Vargas. Archivo CEDODAL

Hospital Goyeneche de Arequipa. Fotografía de Max T. Vargas. Archivo CEDODAL

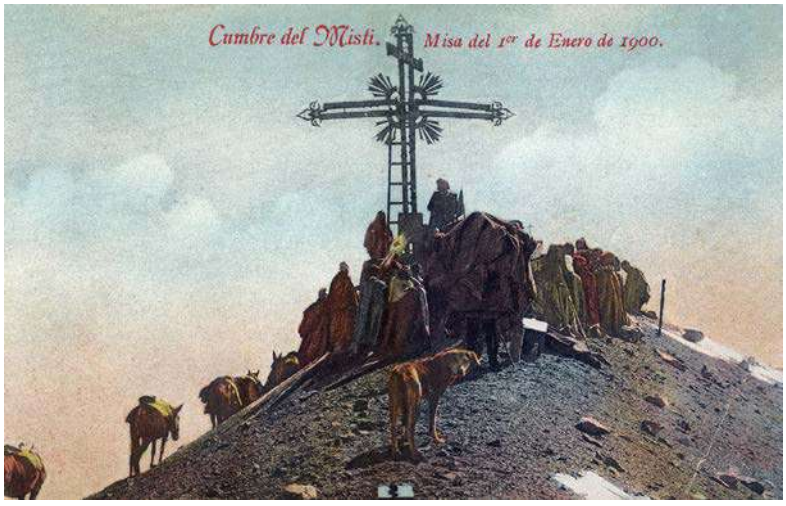
demos vislumbrarlo en sus diversas tomas sobre el Hospital Goyeneche hacia 1915, el puente ferroviario, atribuido generosamente a Eiffel en 1911, la Esta-

Sucursal del Banco de Perú y Londres. Fotografía de Max T. Vargas, postal editada por J. E. Rodríguez. Cigarrería La Liguria. Arequipa. Archivo CEDODAL.

Puente de Fierro del Ferrocarril de Arequipa. Fotografía de Max T. Vargas. Archivo CEDODAL

ción de Ferrocarril frente al parque Melgar y la Sucursal del Banco del Perú y Londres. Con similar entusiasmo tomaría los Baños de Yura y la Alameda de Tingo en 1911 o documentaría el gesto simbólico de la misa sobre el Misti en el año 1900 al comenzar el nuevo siglo.

Cumbre del Misti el 1° de de enero de 1900. Fotografía de Max T. Vargas. Archivo CEDODAL.



Cumbre del Misti. Misa del 1ª de enero del 1900. Postal, J. E. Rodríguez. Fotografía de Max T. Vargas. Cigarrería La Liguria. Arequipa. Coloreada. Archivo CEDODAL.

Las otras miradas de Max Vargas

Más allá de Arequipa si verificamos las lecturas que Max Vargas hace de la ciudad del Cusco podemos constatar su reiterado interés por documentar el núcleo urbano desde las alturas de Sacsahuaman, lo que nos evidencia su escasa densidad de ocupación en el área central. Al mismo tiempo reconoce las calles donde se vislumbra la superposición de la arquitectura colonial sobre los muros incaicos, enfatiza la presencia de los auquénidos en un mundo urbano de altas vivencias rurales y también incursiona en las arquitecturas efímeras de los altares del Corpus Christi. La fiesta, que sigue siendo la gran protagonista de la vida ciudadana y la

Altar de Corpus Christi. Cusco. Postal edición propia de Max T. Vargas. Editada en Alemania. Archivo CEDODAL

participación de las sociedades intermedias entre el hombre y el Estado, que mantenía secularmente estos rasgos lúdicos que recogían Max Vargas y sus contemporáneos.

Este interés por la vida social y cultural también alcanza a manifestarse en la utilización de la pila de Arones donde los indígenas recogían el agua en cántaros. Las pilas, como la fuente de las plazas, eran los puntos de convocatoria para la socialización de los acontecimientos cotidianos de la vida urbana en el período colonial y continuaba siéndolo en los sectores populares aunque paulatinamente reemplazado desde el siglo XIX por las picanterías y pulperías. Solamente la presencia activa del periódico quitaría prestancia al "mentidero" de las narraciones cotidianas de los sucesos urbanos.

Personajes indígenas aparecen fotografiados por Vargas junto a la portada de la casa de los Cuatro Bustos. Sin embargo ellos están allí escenográficamente colocados al igual que en las tomas que documentan los restos incaicos de la fortaleza de Sacsahuaman. En esto hay una intención no solamente de "humanizar" la piedra sino también de reconstruir la continuidad y vigencia de una memoria histórica persistente. Las arquitecturas de hibridación como el Coricancha-templo y claustro de Santo Domingo son también motivo de interés, tanto en lo que hace a mostrar las ruinas del antiguo templo del Sol como a ejemplificar el claustro dominicano.

Los templos de la Compañía y la catedral son mostrados en su ensamble con el paisaje urbano de la plaza y lo propio haría en sus itinerarios que lo llevan a la Catedral de Puno. Este manejo de las escalas del paisaje cultural que en esta época transformaba el Cusco con las plantaciones de eucaliptus y con el ajardinamiento de la plaza o el nuevo muestrario de la arquitectura entre ecléctica y pintoresquista de la Avenida Pardo son indicativos de la línea de fuerza de la fotografía de Max Vargas siempre atenta a las novedades urbanas en una suerte de dialéctica que valorando la imponente fuerza del pasado histórico se emociona frente a un escenario de cambios como el que va viviendo. Esto mismo será una actitud de persistencia en la etapa final de su vida profesional en Lima.

Su avance desde el Perú hacia Bolivia, donde habría de radicar un estudio fotográfico en La Paz, es también interesante. Se le adjudica a Max T. Vargas haber realizado en 1895 –fecha por corroborar– el primer conjunto de

Calle en La Paz. Bolivia. Fotografía de Max T. Vargas. Archivo CEDODAL

tarjetas postales sobre las ruinas de Tiahuanaco y de la Paz que eran vendidas en la capital boliviana[4].

Si bien se focaliza predominantemente en las ciudades el territorio no le es un sitio insensible a su inquietud documental. Incursiona claramente con fotografías sobre los desembarcaderos del Lago Titicaca, las embarcaciones de totora de los indios uros y los antiguos asentamientos prehispánicos en las islas. Allí toma una de las fotos más notables la de un niño en los restos prehispánicos de las islas del Lago, con un encuadre de una modernidad notoria en el que el equilibrio entre el niño y la arquitectura señala esa capacidad de objetivar la vivencia persistente de aquel resto arqueológico como parte de la cotidianeidad de los indígenas.

---

4 Sánchez Canedo, Walter. "Cuatro imágenes fotográficas en tarjeta postal sobre la historia del caucho en Bolivia". En http://www.aininoticias.org/wp-content/uploads/2013/04/LA-TARJETA-POSTAL-COMO-DOCUMENTO-HISTORICO.pdf (Abril 2013).

Calle Loaiza. La Paz. Bolivia. Postal edición propia de Max T. Vargas. Editada en Alemania. Archivo CEDODAL

En Tiahuanaco documenta simultáneamente los conjuntos en ruina y se regocija con las fiestas y el mercado del santuario de Copacabana. En la ciudad capital , la plaza y el palacio de Gobierno configuran su centro e interés junto con la calle Loaiza que nos evidencia el carácter consolidado expresivamente del paisaje urbano paceño. La antigua plazoleta cercada del atrio de San Francisco nos indica un hito en un espacio público paradigmático que se ha venido degradando lamentablemente a través del tiempo.

Para algunos autores *"Puede considerarse que Max T. Vargas fue un iniciador de la fotografía documental. Sensible a registrar el patrimonio arquitectónico y arqueológico influyó en esta línea sobre la obra de fotógrafos peruanos como Martín Chambi y posiblemente de fotógrafos que ejercían este oficio en Bolivia como el italiano Luís Domenico Gismondi o de Julio Cordero, a quienes debió haber conocido siendo éstos también importantes fotógrafos en la ciudad de La Paz"*[5].

En un desplazamiento no usual para los fotógrafos de la época Max Vargas realiza una interesante aproximación a las festividades de las carnestolendas en la ciudad de Coro-Coro con desfiles y variedad de indumentarias.

[5] Sánchez Canedo, Walter. "El fotógrafo Max T. Vargas en Bolivia" (2009). En http://www.cocha-banner.org/issues/2009/december/the-photographer/ (Abril 2013)

Tipos indígenas de Corocoro. Bolivia. Postal edición propia de Max T. Vargas. Editada en Perú.

Hospital Obrero. Lima. Postal Foto Vargas. Archivo CEDODAL

Avenida Wilson. Lima. Postal Foto Vargas. Archivo CEDODAL

Avenida Arequipa. Lima. Postal Foto Vargas. Archivo CEDODAL

La última fase de la tarea fotográfica de Max T. Vargas se localiza en Lima y nos muestra un panorama distinto[6]. Si bien documenta fotos de antiguos edificios históricos como el Palacio Torre Tagle o la Catedral, predominan las vistas urbanas de las nuevas avenidas (Arequipa, Wilson), las plazas como la San Martín y algunos edificios de la nueva modernidad como el Hospital Obrero. El cambio de escala y de temática modifica sustancialmente el interés de las miradas y sitúa la calidad de su fotografía en un punto de menor rigor y exigencia que el que había signado al gran maestro de la fotografía arequipeña.

Podemos suponer que contratiempos económicos y personales lo hicieron abandonar la ciudad de Arequipa donde había consolidado un nombre y una presencia profesional reconocida. Su traslado a la capital del Perú no parece haber generado un ascenso en sus capacidades y reconocimiento social y cultural, sino más bien lo fue desdibujando en su mismo oficio.

Max Vargas - Chambi - Hermanos Vargas

Como bien ha señalado Andrés Garay *"la variedad temática fotografiada por Max T. Vargas fue para Chambi no solo un modelo de cultivar su mirada sino una manera de poder entender la versatilidad de la fotografía, explotable en postales, concursos, exposiciones y publicaciones"*[7].

La actividad de Martín Chambi en Arequipa más allá de su aprendizaje, fue importante pues en el año 2012 fueron expuestas un total de 71 fotografías tomadas entre los años 1917 y 1946[8].

Si analizamos algunas fotografías tomadas por el maestro y los discípulos podemos ver las coincidencias y las innovaciones que se generan en esta interacción. Por ejemplo analizando dos tomas una de Chambi y

---

6 Retter, Yolanda. "Tras los pasos de Max T. Vargas". En *7ª Congreso de Historia de la Fotografía.* Buenos Aires. 2001. Pág. 177.

7 Garay, Andrés. *Martín Chambi, por si mismo.* Universidad de Piura. 2006, p. 53.

8 Ugarte y Chocano, Eduardo. "Añoranza. Fotos inéditas de la ciudad y el campo desde 1917 a 1946 se exhiben en el Museo de Arte Contemporáneo hasta el miércoles 18. Una muestra imperdible". http://www.larepublica.pe/15-04-2012/la-arequipa-de-martin-chambi

otra de Max Vargas sobre el conjunto de Santo Domingo de Arequipa es claro que el primer se centra en la torre y perfila la fachada, mientras que Max busca dominar el conjunto desde una óptica más elevada que incluya al atrio. Esta misma actitud de opción entre centrar el objeto o brindar el panorama urbano con mayor extensión, podemos verificarla en las fotos que ambos fotógrafos realizan del Arco de Santa Clara en el Cusco, donde Chambi potencia el encuadre en una perspectiva de profundidad que permite divisar al fondo el templo de San Pedro y Vargas opta por la amplitud escenográfica.

De la misma manera Max Vargas al documentar los pilares monolíticos de Tiahuanaco los alinea en escorzo formando una suerte de diagonal similar a la que aplicará Chambi al fotografiar un equipo de futbol, en el Cusco. En el tema del encuadre pensamos que Max Vargas aportó sensiblemente a potenciar los talentos naturales de Chambi.

Arco de Santa Clara. Cusco. Postal edición propia de Max T. Vargas. Editada en Alemania. Archivo CEDODAL

Es conocido que Chambi privilegia documentar el mundo cultural y social indígena y tanto él como los Hermanos Vargas entran más a fon-

Arco de Santa Clara. Cusco. Postal de Martín Chambi. Archivo CEDODAL

Casa de la Moneda. Postal de los Hermanos Vargas. Archivo CEDODAL

do en la documentación de la arquitectura y el arte colonial, sobre todo penetrando al interior de los templos y registrando otras manifestaciones fragmentarias de aquel patrimonio. Castellote piensa, sin embargo, que *"el eslabón perdido que vincula insoslayablemente la construcción del estilo de Chambi con Max T. Vargas se da en las tarjetas postales con vistas de calles del Cuzco o con retratos de indígenas -algunos iluminados con acuarelas- posando junto a ruinas incas"*[9].

Los Hermanos Vargas potencian el valor de las casonas arequipeñas a través de registros de las dos casas más connotadas, la Ricketts (Tristán del Pozo), y la del Moral (Manuel Santos de San Pedro), que durante mucho tiempo fue Consulado de la Argentina[10]. También mereció atención la Casa de la Moneda e incluyeron casas del siglo XX como la del Correo o paisajes urbanos renovados más tardíamente como los de la calle Santo Domingo. La plaza de Arequipa es presentada como un espacio cualificado por su vegetación, cambiando claramente el semblante de aquel espacio que testimoniara Max Vargas. También cabe señalar el peculiar interés de los Hermanos Vargas por el paisaje cultural que rodeaba a la ciudad y también su interés en dejar registrados los ejemplos de la Chimba con las iglesias de Cayma y Yanahuara.

Mención aparte cabe hacer de las fotografías y tarjetas postales con tomas nocturnas que se constituyeron en la "marca" identificatoria del trabajo del estudio y que dieron justa fama a la capacidad creativa de los hermanos. En este sentido cabe señalar que no conocemos registros de este tipo efectuados por Max T. Vargas, lo que presupone búsquedas propias, que implicaron no solamente un equipamiento y un trabajo escenográfico acorde, sino también la utilización de un repertorio de "actores" que dieran vida a ciertos puntos de los recorridos urbanos.

La arquitectura como objetivo o como excusa fotográfica

Cuando analizamos la fotografía de Max Vargas y sus discípulos referida a la arquitectura aflora la duda con referencia al papel que esta

---

9 Castellote, Alejandro. "Martín Chambi - Castro Prieto". En http://www.dipucadiz.es/opencms/export/sites/default/dipucadiz/areas/cultura/servicios/exposiciones/exposiciones/2012/OTRAS/PERU/TextoExposicionPeru.pdf. (Abril 2013).

10 Gutiérrez, Ramón.*La Casa del Moral, un hito en la historia de Arequipa*. Bancosud. Arequipa.1996.

arquitectura juega en la decisión documental o artística de estos fotógrafos.

Iglesia de Yanahuara, Arequipa. Nocturno de los Vargas Hnos., h. 1925. Colección Archivo Fotográfico Martín Chambi, Cusco.

Una primera idea puede surgir de interrogarnos si el aporte decisivo de su obra radicaba en la fotografía de arquitectura. Creo que podemos definir que, si lo perfilamos desde la mirada artística veremos que no radica allí su objetivo profesional central, el cual más claramente está centrado en el manejo del retrato que todos ellos ejercen. Sin embargo, los Hermanos Vargas incursionan en una línea artística novedosa a partir de sus propuestas de fotografía nocturna pues necesitan dar a la arquitectura y a los espacios urbanos un papel protagónico para potenciar la calidad de su trabajo artístico. Esto no significa que la idea fuerza dominante esté en la arquitectura en sí misma, sino que ella es imprescindible para potenciar la modalidad fotográfica que constituye la referencia central de su trabajo.

Podríamos, sin embargo, plantearnos otra alternativa si apuntamos a la propuesta desde un carácter documental ya que todos ellos muestran con sol-

vencia un interés preciso en registrar las obras más características de su ciudad. Curiosamente Max Vargas lo realiza con una independencia capaz de recoger los rasgos arquitectónicos del siglo XIX y de las obras singulares de comienzo del XX, lo que no es frecuente en sus discípulos que optan por la visión patrimonial-artística que se vinculaba en aquella época a la antigüedad de la obra o a los sucesos históricos que hubiesen sucedido en ella.

Esta visión sesgada explica claramente las razones por las cuales predomina en Arequipa la fotografía documental que se realiza de la arquitectura colonial, obras sin ninguna duda de gran jerarquía y connotadas monumentalmente. Sin embargo, a la vez se soslaya una arquitectura y un paisaje urbano de residencias del siglo XIX (la mayoría posteriores al terremoto de 1868) que generaron un paisaje urbano de sumo interés ya que mantuvieron la escala del centro histórico de la ciudad. Tampoco mostrarían particular interés por el asentamiento indígena de San Lázaro, génesis del asentamiento originario de Arequipa.

Quizás condicionados por el potencial éxito del mercado de las tarjetas postales llama también la atención que prácticamente ni Max T. Vargas ni sus discípulos incursionasen en registrar la arquitectura colonial de los poblados arequipeños, salvo los de gran proximidad a la ciudad como los de la Chimba (Yanahuara y Cayma) dejando de lado muchos otros como Characato, Chiguata, Paucarpata y Socabaya que sin dudas ofrecían ejemplos arquitectónicos de sumo interés. Tampoco habrá miradas sobre el patrimonio rural de los molinos y otros elementos característicos de la región. Mucho menos aparecen valorados los ejemplos del Valle del Colca, un redescubrimiento tardío de la segunda mitad del siglo XX en la arquitectura regional[11].

Pero lo propio sucede con las arquitecturas de la región del altiplano peruano que con certeza Max Vargas y Chambi trajinaron. Ellos documentan sobre todo los rasgos del paisaje del lago Titicaca, Copacabana y las ruinas de Tiahuanaco, pero dejan de lado los notables ejemplos arquitectónicos de Juli, Zepita o Pomata. Parecería que allí en el territorio de sus itinerarios predomina el interés por el paisaje y el mundo prehispánico y solamente Chambi por tratarse de su lugar natal nos dejará algunas tomas

[11] Gutiérrez, Ramón - Esteras, Cristina - Málaga Medina, Alejandro. *El Valle del Colca, Arequipa. Cinco siglos de Arquitectura.* Libros de Hispanoamérica. Buenos Aires. 1986.

bucólicas de su poblado de Coaza. Lo propio haría otro fotógrafo establecido en Cuzco como Figueroa Aznar con su pueblo de Paucartambo y la hacienda de su familia.

Los paisajes urbanos, sobre todo la Plaza y las calles de mayor ascendencia en la vida ciudadana de Arequipa constituyen temas compartidos por Vargas y sus discípulos, pero también habrían de hacerlo otros fotógrafos contemporáneos cono Mansilla, Scollo o Guillén activos en la primera mitad del siglo XX. Max Vargas en su fase final tomará en Lima los rasgos del nuevo urbanismo de las grandes avenidas manifestación de las exigencias viales del nuevo urbanismo a medida de los vehículos.

En Arequipa los hermanos Vargas documentan algunos trabajos sobre las canteras de la piedra sillar, pero no aparece en ellos un afán por describir un proceso tecnológico tan singular como el que vivió la arquitectura arequipeña por cuatro siglos desde su fundación. Hay en ello un reconocimiento al oficio, a la peculiaridad de los rasgos específicos de la materialidad arquitectónica de la región pero no se busca una documentación comprensiva de un ciclo productivo tan singular.

En definitiva la conclusión es que todos ellos Max Vargas, los hermanos Vargas y el propio Chambi hacen fotos de arquitectura con una intención fundamentalmente documental y con vistas en muchos casos a su reproducción como tarjetas postales. Eligen por lo tanto las arquitecturas de mayor reconocimiento pero no avanzan proponiendo otras obras de similar categoría que se encuentran fuera de los circuitos habituales del turismo.

Esto no invalida, que por sus propios talentos Max Vargas y sus discípulos hagan algunas fotografías de gran contenido artístico además de ese carácter documental predominante. Pero también es cierto que ellos no son fotógrafos de arquitectura sino fotógrafos que eventualmente toman como tema la arquitectura.

Esta idea puede corroborarse en el hecho de que salvo Chambi (para el caso del Cusco) ninguno de los otros toman fotos de los espacios interiores de los templos o edificios públicos, como si en realidad lo que les interesara de la arquitectura es su fachada, portadas o detalles que hacen a su inserción

en el medio urbano[12]. Es decir que la arquitectura es vista como un componente importante en el paisaje de la ciudad y solamente es contemplada en calidad autónoma cuando se trata de una obra monumental reconocida. Esto no significa que Chambi se desentienda del contexto externo, por el contrario son frecuentes sus registros de paisajes pictorialistas y también los documentales que testimonian las inserciones de conjuntos arquitectónicos y arqueológicos[13].

Chambi también ingresará en otros campos de la historia del arte: los retablos, la imaginería y la pintura colonial, temas que no parecer haber conciliado un interés específico en la obra de Max Vargas y de los hermanos Vargas. Su vocación documental aparece quizás como más amplia y comprensiva, sobre todo en el Cusco, aunque no descartamos que ello haya sido a influjo de la demanda de un grupo de historiadores e historiadores del arte que entre los años 1920 y 1950 realizó una gran prédica indigenista y reivindicativa. Ella, sin dudas, fue consolidada con la creación en 1937 del Instituto Americano de Arte del cual formaría parte activa Martín Chambi[14].

Pero ya en 1923 cuando se traslada el elenco del Teatro de Arte incaico a Bolivia, Argentina y Uruguay para actuar en las salas principales de aquellos países, junto a este acontecimiento central se acompañaba la embajada con una muestra de pinturas de José Manuel Figueroa Aznar y de conferencias de Luis Valcarcel y otros intelectuales cusqueños que ilustraban con registros fotográficos de Martín Chambi. Es decir, que existía un ambiente y los requerimientos adecuados para ampliar una visión documentadora de las manifestaciones cusqueñas que no descubrimos con el mismo énfasis en la Arequipa contemporánea. Los periódicos de Buenos Aires recogían en sus suplementos literarios artículos de Arguedas, Uriel García y los Valcarcel que ilustraban con las fotografías de Chambi. El propio Martín Noel en su "Fundamentos para una estética nacional" (1926) reproducía fotos de Max

---

12 Gutiérrez, Ramón. "El aporte de Martín Chambi a la revalorización de la arquitectura peruana". En *Martín Chambi, poeta de la luz.* Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. Buenos Aires. 2001.

13 Garay, Andrés - Latorre, Jorge. "Modos europeos en el retrato fotográfico andino". En *Nueva Revista.* Nº 092. Marzo de 2004.

14 Kuon Arce, Elizabeth, Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, Gutiérrez, Ramón, Viñuales, Graciela María. *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana. 1900-1950.* Universidad de San Martín de Porres. Lima. 2009.

Vargas de temas incaicos y coloniales y también fotos cusqueñas de Chambi de templos coloniales[15].

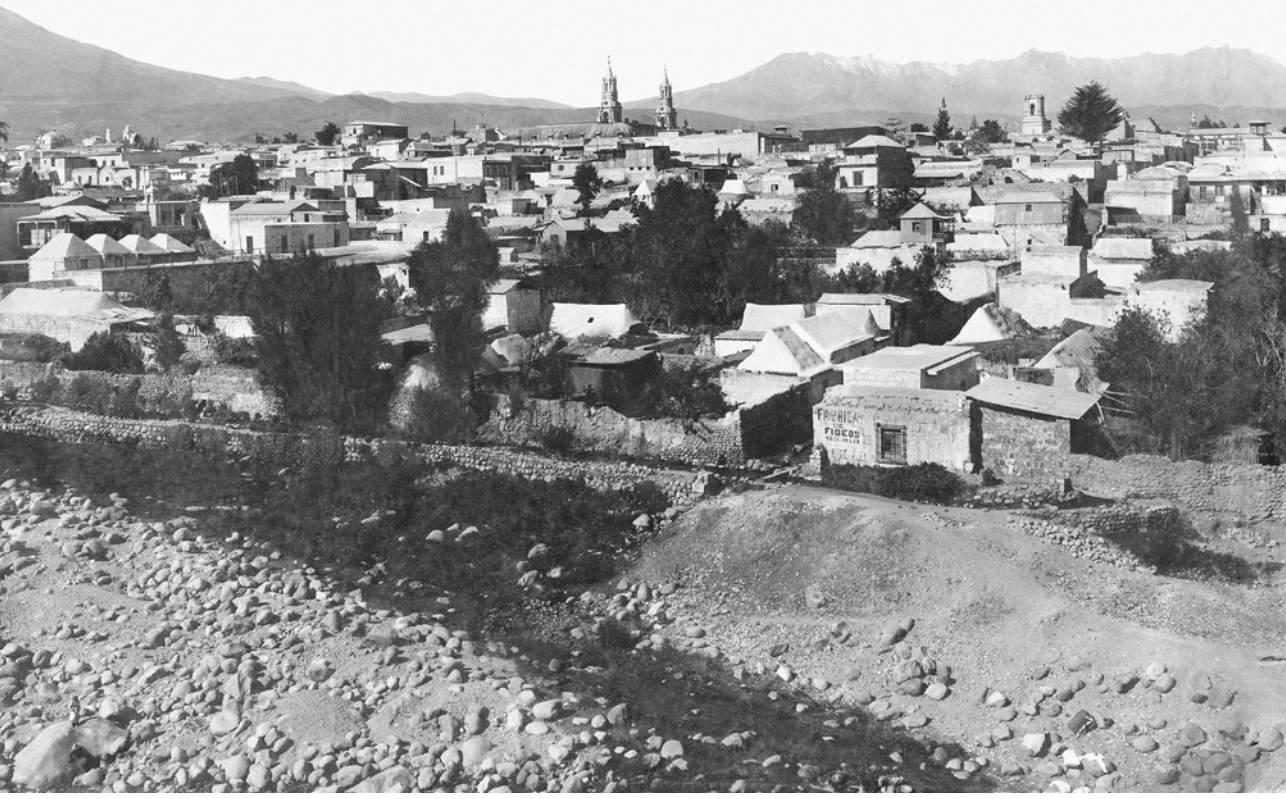
Max Vargas sin embargo, sería pionero en documentar los conjuntos prehispánicos de la región cusqueña, puneña y boliviana, interés que sin dudas trasmitió a sus discípulos aunque fue un tema que parece decidió abandonar en sus años limeños donde, por ejemplo, no conocemos fotos suyas de las Huacas regionales. Fue la etapa donde el condicionamiento de la demanda económica de postales urbanas centró su tarea con una inmediatez que dejó poco espacio para temas que con anterioridad le habían sido motivadores.

En concreto una arquitectura integrada a su estructura urbana o potenciada en su reconocimiento monumental configura el atractivo de la selección de los ejemplos que nos han legado apostando a dejar registros documentales con la evidente calidad artística que cada uno de ellos poseía.

15 Gutiérrez, Ramón y otros. *Martín Noel. Su tiempo y su obra.* Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Sevilla. 1995.

Comentario sobre una fotografía panorámica de Max T. Vargas tomada en la ciudad de Arequipa en 1900.

La fotografía, una notable panorámica de la ciudad muestra al concluir el siglo XIX un paisaje urbano de notoria homogeneidad en su escala donde únicamente sobresalen las torres y fachadas de las iglesias, particularmente las de la Catedral y la de la Compañía (modificada luego del terremoto de 1868). Más lejos aparece lo que puede haber sido la fachada y templo de San Camilo, ponderado por sus dimensiones y que cayera parcialmente en el mencionado sismo para ser luego reemplazado por el Mercado homónimo. Llama la atención la numerosa cantidad de viviendas con mojinete de paja que todavía subsistían, fruto quizás de una reposición precaria generada por los derrumbes de las bóvedas de sillar. Esta solución arquitectónica que fue predominante en



la arquitectura arequipeña de los siglos XVI y XVII recién tuvo su reemplazo masivo por las bóvedas en el XVIII, aunque sabemos que el sismo de 1868 y la llegada del ferrocarril a Moquegua de 1870 iniciaron una supuesta "modernización" con el aprovechamiento de rieles de ferrocarril para hacer cubiertas de azotea. El notable encuadre de Max Vargas nos lleva a ponderar esa calidad de la ciudad integrada con el paisaje, reforzando además los límites de una geografía donde el río Chili actúa como una suerte de envolvente y una frontera a los suburbios de los pueblos de indios de Cayma y Yanahuara, así como a los "extramuros" de la Recoleta franciscana desde donde parece haberse tomado la fotografía.

Ramón Gutiérrez

Declaro que esta fotografía la tomé en el mes de Octubre del año de 1900. y que no tiene retoque ni compostura de ningún género.

Arequipa 5 de Mayo de 1914

Max. T. Vargas

FOTOGRAFIA DE MAX. T. VARGAS
CALLE DE MERCADERES Nos. 2 y 4
AREQUIPA PERU

El Fotógrafo Max. T. Vargas Su actividad en Bolivia y sus contemporáneos

Pedro Querejazu Leyton
Academia Boliviana de la Historia

Maximiliano Telésforo Vargas, más conocido como Max. T. Vargas (Arequipa, c.1873 – Lima, 1959), es uno de los más interesantes e importantes fotógrafos del sur andino. Esta afirmación se basa tanto en la alta calidad de su trabajo como en su capacidad para formar nuevas generaciones de fotógrafos que junto con él y después de él, marcaron la impronta de la que se ha dado en llamar "La Escuela de Fotografía del Sur Andino". Sin embargo, por varias razones, su obra es poco conocida. Este trabajo pretende contribuir a identificarla y deslindarla respecto de la de sus contemporáneos, discípulos y seguidores, al menos en lo que a su actividad en Bolivia concierne.

Vargas se habría iniciado como fotógrafo profesional hacia 1896, con 22 años de edad, aunque ciertamente debió aprender el oficio y desempeñarse como aprendiz y ayudante durante los años precedentes.[1] Su ejercicio profesional lo desempeñó en torno a Arequipa y el Sur del Perú, hasta que hacia el final de la quinta década de su vida se instaló en Lima. Este fotógrafo realizó una importante obra en Bolivia. Esto es entendible dada la continuidad geográfica de los Andes del sur, desde época prehispánica hasta el presente, entre lo que hoy son los departamentos de Cuzco, Puno y Arequipa, en Perú, y, La Paz, Oruro y Potosí en Bolivia.

La actividad de Max T. Vargas en Bolivia

La actividad profesional de este fotógrafo en este país, documentada a partir de 1905, debió ser semejante a la que realizaba en Arequipa y su región,

[1] Sánchez, Wálter. *Max T. Vargas en Bolivia*. INIAM. UMSS. Cochabamba, Bolivia, 1999.

según la práctica común de la profesión por esos años, e igual a la que realizaría décadas más tarde en Lima, cuando dejó sus estudios tanto de Arequipa como de La Paz.

Para la época en que Max. T. Vargas llegó a Bolivia, era frecuente que los fotógrafos instalaran estudios provisionales, atendieran a la clientela local eventualmente interesada y después se trasladaran a otra ciudad o población. Los avisos publicados en los periódicos muestran registros de esta actividad. Es frecuente encontrar anuncios de la próxima llegada de un fotógrafo a un lugar, así como otros que dan a entender la próxima finalización de sus actividades. Fue justamente Max T. Vargas uno de los que protagonizó el giro en la actividad profesional de la fotografía hacia la instalación de estudios permanentes y estables en el lugar de su actividad principal, en este caso la ciudad de Arequipa. Cuando se instaló en La Paz, ya venía precedido por un prestigio ganado tanto en Arequipa como en Lima, habiendo sido galardonado con varios premios en concursos de fotografía.

En Bolivia, su trabajo principal debió ser en el estudio, esencialmente retratos de individuos o grupos y, eventualmente, retrato a domicilio. Paralelamente realizó trabajo de campo, en el ámbito urbano de la ciudad de La Paz y en el área rural de la región, en los pueblos y sitios de interés como Tiahuanaco o Copacabana, además de personajes típicos, fiestas y costumbres locales, que tenían gran demanda. También realizó fotografías por encargo, entre ellas las de reportería gráfica para diarios y revistas de La Paz y otras ciudades.

Sobre él, Daniel Buck dice:

> "**Vargas, Max T**. Vargas fue un connotado fotógrafo peruano y publicista de tarjetas postales en Arequipa, que tuvo un estudio en un anexo del Hotel Guibert en la Plaza Murillo, en La Paz, desde los tempranos años del 1900 hasta probablemente el final de los 1920. El 17 de mayo de 1908, el periódico *El Diario* de La Paz publicó un aviso de media página de su estudio... Numerosas fotografías de Vargas están en la colección Frank G. Carpenter, en la Prints and Photographs Division de la Librería del Congreso en Washington, D.C. La nieta del fotógrafo, Yolanda Retter, tiene dos páginas web: [Max T. Vargas-Photographer, Peru, 19th-20th Century], y [The His-

tory of Peruvian Photography, 1850-1950], con vínculos a numerosos sitios relacionados."[2]

Hoy por hoy es difícil determinar la actividad y la total dimensión de la obra de este fotógrafo en el país, dado que el archivo que reunió Max. T. Vargas en Arequipa, La Paz y Lima, se ha perdido. Este debió estar compuesto por negativos en placa de vidrio y película, impresiones en positivo, postales, y ejemplares de publicaciones con su obra.

Según el investigador Wálter Sánchez, Max. T. Vargas habría llegado a Bolivia años antes de finalizar el siglo XIX, aunque no determina la fecha de su llegada y el lapso de su actividad en el país. Max T. Vargas estuvo en Puno y el lago Titicaca en 1897 pues vendió una foto suya que se publicó ese año en San Francisco de California. Por otra parte Yolanda Retter Vargas indica que el fotógrafo instaló un estudio permanente en La Paz en 1905.

> "Alentado por la prosperidad de su estudio en Arequipa, Vargas decidió abrir otro en La Paz. Avisos publicitarios del estudio Vargas aparecen en los periódicos de La Paz a fines de 1905. Hacia 1907 Vargas tenía un estudio en la "Plaza 16 de Julio" (más tarde Plaza Murillo)."[3]

Estas informaciones no son contradictorias sino complementarias. Vargas muy probablemente hizo incursiones fotográficas antes de 1900 desde Arequipa hacia Puno, el lago Titicaca y Bolivia como parte de su actividad profesional, como afirma Sánchez, hasta que finalmente instaló un estudio permanente en la ciudad de La Paz, en 1905, como afirma Retter. Por otra parte, se sabe que Vargas no cerró su estudio de Arequipa, y debió manejar los dos estudios simul-

---

2 Buck, Daniel. *Pioneer Photography in Bolivia: Directory of Daguerreotypists & Photographers, 1840s-1930s***.** Copyright © 1999. **Vargas, Max T**. Vargas was a noted Peruvian photographer and postcard publisher in Arequipa, who had a studio in the annex of the Hotel Guibert on the Plaza Murillo in La Paz from the early 1900s through perhaps the 1920s. On 17 May 1908, the La Paz newspaper *El Diario* carried a half-page advertisement for his studio. Peruvian photographer Martín Chambi trained with Vargas in Arequipa. Several of Vargas's photographs are in the Frank G. Carpenter collection at the Prints and Photographs Division of the Library of Congress in Washington, DC. The photographer's granddaughter, Yolanda Retter, has two webpages, *Max T. Vargas-Photographer, Peru, 19th-20th Century*, and *The History of Peruvian Photography, 1850-1950*, with links to numerous related sites. (La versión en castellano es traducción de PQL).

3 Retter Vargas, Yolanda (1947-2007). "Max T. Vargas: un fotógrafo rescatado". p. 166. En: Garay-Villacorta. *Max T. Vargas y Emilio Díaz. Dos figuras fundacionales de la fotografía del Sur Andino Peruano. 1896-1926*. IPAD-ICPNA. Lima, Perú, 2007. pp. 165-169.

táneamente viajando entre ambas ciudades, muy probablemente con el apoyo de ayudantes en los estudios en cada una de ellas. Indicio de esto es que hay fotografías de Max. T. Vargas de 1905, otras de 1909, de la celebración del "Centenario del levantamiento de 1809", en La Paz; poco después estuvo en Lima donde presentó una exposición el año 1910. Mas tarde estuvo en Mollendo, en abril de 1912, donde hizo fotos después del grave incendio de parte de esa población.[4] En todo caso numerosas fotografías, especialmente de tamaño "cabinet" con el nombre del fotógrafo y las referencias de "Arequipa y La Paz", atestiguan un manejo simultáneo de sus estudios. Muy probablemente Vargas realizó trabajos en otras ciudades de Bolivia, al menos en forma temporal que aún no he podido establecer documentalmente, salvo los avisos periodísticos que indican que abrió un estudio en Sucre a mediados del año 1912.

El producto profesional de Vargas debió fluir y difundirse de varias maneras:

1. Retrato de estudio, fundamentalmente retrato de clientes interesados que acudían a su estudio comercial y se lo encargaban, así como de sus respectivos familiares y descendientes. Esto implicó tanto el trabajo en estudio como en el domicilio de los clientes.
2. Trabajo propio en el campo, de: personas y grupos en sus lugares de vivienda y actividad, eventos festivos, "costumbres", "personajes típicos", "vistas" y paisajes.
3. Trabajo por encargo, fuera del estudio, de campañas, expediciones, delegaciones, y foto-reportaje.
4. Comisión para impresión, venta directa y/o entrega a editoriales y papelerías para su impresión y publicación en libros, revistas ilustradas, diarios y tarjetas postales.

Respecto al punto 1, indagando entre las familias que tenían alguna situación descollante en las ciudades en esa época, he constatado que varias de ellas y, también entidades y órdenes religiosas, cuentan con fotos hechas por Vargas en sus álbumes familiares o institucionales. Son retratos individuales o de grupo, en estudio o ambientes familiares y ocasionalmente ambientes institucionales.

Respecto al punto 2, debió ser entregado a los comitentes, aunque probablemente él reprodujo copias adicionales para publicaciones o venta directa.

---

[4] Garay Albújar, Andrés y Jorge Villacorta. *Max T. Vargas y Emilio Díaz. Dos figuras fundacionales de la fotografía del Sur Andino Peruano. 1896-1926*. IPAD-ICPNA. Lima, Perú, 2007. pp. 110 –113.

Respecto al punto 3, este debió ser mostrado en el escaparate e interior de su estudio en La Paz y Arequipa. Probablemente manejó portafolios, además de la venta directa de positivos sobre papel en su estudio de La Paz, individualmente o en álbumes, especialmente vistas urbanas, paisajes, monumentos y edificios, escenas costumbristas, personajes típicos y lo que hoy se llamaría fotografía industrial: barcos, ferrocarriles, fábricas, puertos, etc. Es el caso de monumentos y ruinas prehispánicas, "incaicas", como se las denominaba entonces genéricamente; las vistas urbanas y los monumentos de la ciudad tenían también un público interesado. Numerosos viajeros y estudiosos del "arte hispanoamericano", como a principios de siglo XX se denominaba a lo que ahora conocemos como arte colonial; como Mario Buschiazzo, Martín Noel, Enrique Marco Dorta, Diego Angulo, entre otros, además de hacer sus propias fotos, compraban positivos de determinados monumentos de los fotógrafos como Vargas. Estos se conservaron en los archivos personales o institucionales de estos investigadores, y muchas fueron publicadas, sin necesariamente acreditar la autoría de la imagen, en los libros de arte americano.

Respecto al punto 4, él mismo editó su trabajo y también atendió pedidos como los de reportaje gráfico. Por otra parte, parece evidente que no pudo controlar que usaran sus imágenes sin darle el crédito correspondiente.

Los avisos comerciales de Vargas

La publicación de avisos en los diarios y revistas de La Paz fue fundamental para la actividad profesional de Vargas en La Paz. Se tiene referencia de dos series de avisos, la primera de 1905, citada por Retter, y la segunda de 1908, citada por Buck. Reproduzco a continuación ambos porque son explícitos respecto de la actividad profesional durante las primeras décadas del siglo XX. El aviso de 1905, que es el más antiguo que se conoce de su actividad en La Paz, dice:

> "FOTOGRAFIA / Max. T. Vargas / El suscrito tiene el honor de participar a esta sociedad, que desde la fecha queda completamente instalado su ESTUDIO DE FOTOGRAFÍA y PINTURA, en la casa de la señora v. de Elío calle Chirinos No 93, donde tendré el agrado de ejecutar los pedidos que se me hagan, exactamente iguales á las muestras que tengo exhibidos en los diversos establecimientos de la localidad y en mi galería. / NOTA. Recomiendo las horas de la mañana para tomar retratos de caballeros, grupos y niños. El establecimiento está a disposi-

ción del público todos los días desde las ocho a. m. hasta las 5 p. m. / La Paz octubre 15 de 1905. MAX. T. VARGAS"[5]

El aviso de 1908 dice:

"Fotografía / Max T Vargas / Plaza Principal / Anexo: Hotel Guibert / Acaba de recibir un selecto y escogido material importado especialmente para la ejecución de sus trabajos / Como agente de la / Eastman Kodak Cº / para esta ciudad y Arequipa [Perú] ofrece en venta los productos de esta fábrica, especialmente películas (films), el surtido más completo, papeles, tarjetas postales Velox, tarjetas para retratos, productos químicos, Placas, Films, Magnesio para fotografiar de noche, etc. etc. etc. / ¡¡2.000 docenas placas!! / Depositario para las insuperables placas MARION por su rapidez y finura, desde 6 x 9 hasta 40 x 50 centímetros, el surtido más grande de placas SEED, las más frescas y más baratas en plaza, precios especiales para los profesionales y al por mayor. / ¡¡¡Gran suceso!!! ¡¡¡NOVEDAD!!! Papel y tarjetas postales al carbón para tonos verde esmeralda por impresión directa y simple desarrollo, los más hermosos efectos, / Se dan y envían muestras e instrucciones a quien las solicite. / Gran variedad de cámaras y objetivos Zeiss, Goerz, Voigtlander y Suter, cámaras de gran precisión de 24 x 30 centímetros 18 x 24, equipos completos, un buen surtido de toda clase de accesorios. Maquinitas "Ticko" de bolsillo hace fotografías del tamaño de una estampilla. / Atiendo pedidos de provincias y directos del extranjero en condiciones ventajosas / La Paz 13 de mayo de 1908 / 15v 2305"[6]

Otro aviso paralelo fue publicado con exactamente el mismo texto, aunque con diseño distinto y otra ilustración en "El Diario" de La Paz, el 15 de mayo de 1908 y días siguientes. Por el lenguaje de estos avisos es evidente que su actividad estaba plenamente consolidada en la ciudad y que se dirigía a una clientela que ya le conocía.

---

5 "El Diario". Año II, Nº 515. Viernes 20 de octubre de 1905. p. 1. El aviso se repite las siguientes fechas: 23, 27 de octubre, 18, 19, 22, 25, 26 de noviembre. Este aviso de Vargas tiene una ilustración de una cámara portátil de fuelle plegable para rollo de película 120. El día viernes 5 de enero de 1906, (Año II, Nº 578), el aviso de Max T. Vargas se publicó nuevamente en primera página, compartiendo espacio con otro de Julio Cordero C; y se repitió de este mismo modo los días 7, 9, y 14.

6 "El Comercio de Bolivia", 16 de mayo de 1908. Publicado varias veces, sucesivamente desde el 16 hasta el 26 de mayo. El aviso incluye una imagen de un hombre de medio cuerpo, con sombrero, que mira por el visor y sostiene con las manos una máquina fotográfica de caja. El aviso en "El Diario" tiene exactamente el mismo texto pero la ilustración es de una cámara fotográfica de estudio de formato de placa 18 x 24 cm, sobre trípode.

Vargas publicó también avisos en otros medios, como la "Guía Manual" publicada por Arturo Armaza y Cía. Editores, en La Paz, en 1907.[7]

Transcribo por su importancia los avisos publicados en la ciudad de Sucre, en 1912:

> "Fotografía / Max. T. Vargas Sucesor (E. Burgemeister) La Paz. / Abrirá próximamente una sucursal en esta capital. / Calle San Alberto N° 7, frente a la Facultad de Medicina. / Trabajos de arte, material selecto, procedimientos nuevos, ampliaciones, reproducciones, miniaturas, etc. / Único representante para Bolivia de Eastman Kodak Company, Rochester, N.Y. / Pedidos directos a las fábricas más renombradas, como C.P. Goerz, A.G., Berlín, Carl Zeiss, Jena, etc. a precio de catálogo. / Informes e instrucciones a los aficionados gratis. Trabajos para aficionados. / Sucre, 10 de agosto de 1912."[8]

Pocos días después publicó un aviso de otro tipo:

> "TICKA / La máquina fotográfica más pequeña, no más grande que un reloj Waltham, obturador para instantáneas y de tiempos. Ampliconos para poder ampliar al tamaño 2¼ x 3¼ pulgadas. / Maquinita.... Bs. 12,50 / Ampliconos ... Bs. 3.- / Ensignette es otro aparato fotográfico para el bolsillo. Todo en metal, obturador para instantáneas y de tiempo. / Maquinita en estuche de cuero: ... Bs. 30 / tiene en venta / Max. T. Vargas Sucesor (Calle San Alberto N° 7)"[9]

El retrato en estudio

Como queda dicho, los estudios de Max. T. Vargas en La Paz estuvieron el primero en la calle Chirinos (hoy calle Potosí) y el segundo en la plaza central, antes Plaza de Armas, y desde 1909 Plaza "Pedro Domingo Murillo". Este último quedaba frente al Palacio de Gobierno, en el lado alto de la plaza.

---

7 Garay-Villacorta. ICPNA, 2007, p. 37. Nota 78.

8 "El País". N° 54. Sucre, 10 de agosto de 1912. p. 4. Días después Vargas publicó un segundo aviso con exactamente el mismo texto, en otro periódico: "La Mañana". N° 1769. Sucre, 27 de agosto de 1912. p. 3.

9 "El País". N° 69. Sucre, 31 de agosto de 1912. p. 6.

Las fotos firmadas por Max. T. que hasta ahora se conocen dan a entender que la clientela del estudio de Max T. Vargas, en pos de sus afamados retratos, fue muy diversa, caballeros, damas y familias de la entonces llamada "alta sociedad", gente de clase media acomodada y de la clase media emergente.

El trabajo de retrato en estudio, como en la mayoría de los casos, debió ser la principal fuente de ingresos para el fotógrafo. Los estudios debían tener muy buena iluminación natural, adicionalmente varios tipos de telones de fondo, pintados con manchas difusas o temas de paisajes o decoración interior y, además, artefactos y utensilios como mesas, sillas, almohadones, apoyos, incluso juguetes para fotografiar a los niños. Cada fotógrafo tenía sus propios fondos y artefactos que son útiles para determinar la autoría de alguna foto sin registro de autor. En el caso de Max T. Vargas, los retratos hechos en La Paz que he visto, tienen fondos más bien sencillos, con paisajes bucólicos difusos y alguna balaustrada en la parte baja. Solo uno de ellos, *Cholita de La Paz* tiene un fondo sofisticado, con un tema de interior, semejante a los retratos hechos en Arequipa, tal el de las *Reinas de los juegos florales de Arequipa*, 1912,[10] del Archivo Fotográfico Martín Chambi, y *Desconocida*, 1902, de la Colección Mercedes de Romaña C.[11] en Arequipa.

Parte de la producción del estudio de Vargas fueron los retratos hechos al óleo o en dibujo con carboncillo al "disfumino", como se menciona en algún aviso. Vargas, como sugieren Garay y Villacorta, debió tener conocimientos de efectos de pintura. No obstante, este trabajo debió ser más demandante de tiempo por lo que el recurrió a colaboradores. Efectivamente, Max. T. Vargas contrató en La Paz, desde el principio, a un pintor que le ayudara con los retoques de las fotografías y con los retratos al óleo. Así lo indican dos avisos del pintor ayudante, el segundo de los cuales dice:

> "Estudio de pintura / De mutuo acuerdo con el Sr. Max T. Vargas, me he separado de la fotografía, que trabajaba como retocador y pintor; ofrezco mis servicios profesionales de pintura mientras establezca una buena galería. / Estudio

[10] Publicada en: Garay-Villacorta. ICPNA, 2007, pp. 65-66.

[11] Garay-Villacorta. ICPNA, 2007, p. 67.

Foto 01. Max T. Vargas. *Señorita María Granados*, 1919. Revista "Atlántida". La Paz.

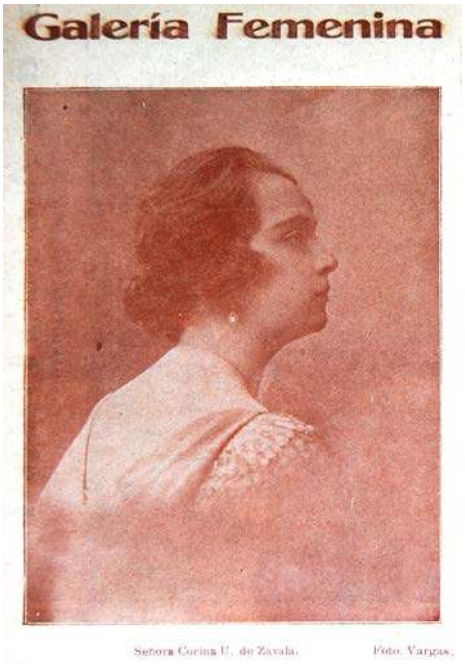


Foto 02. Max T. Vargas. *Corina Urriolagoitia de Zavala*, 1922. Revista "La Ilustración". La Paz.

en la misma casa Chirinos 93. Adolfo Castañeda Morón."[12]

Cabe suponer que después Vargas consiguió la ayuda de algún otro pintor local para la tarea. Aún no he encontrado ningún retrato al óleo o en dibujo con la firma de M. T. Vargas o con la de este su ayudante Castañeda Morón.

De la producción fotográfica de estudio realizada en Bolivia, menciono en primer lugar el retrato de *María Granados* publicado en la Revista "Atlantida" de La Paz.[13] (Foto 01) Se trata de un retrato de busto en que la dama mira de frente, con la vista por encima del fotógrafo

12 "El Diario". Año III, Nº 804. Sábado 6 de octubre de 1906. p. 3. El primer aviso dice: "Estudio de pintura / No habiéndome convenido seguir por más tiempo en la fotografía Vargas que trabajaba como retocador y pintor, ofrezco mis servicios profesionales de pintura mientras establezca una buena galería. / Estudio en la misma casa Chirinos 93. Adolfo Castañeda Morón." "El Diario". Año III, Nº 777. Miércoles 5 de septiembre de 1906. p. 3.

13 El pie de foto dice: "*Sta. María Granados*. Fot. Max. T. Vargas." Revista "Atlántida". Sección: "Galería Femenina". La Paz, Bolivia, 4 de diciembre de 1919. p. 11.

Foto 03. Max T. Vargas. *Niño*, c.1910. Gelatina de plata sobre papel. Colección Buck. Washington, D.C., EE.UU.

y el rostro algo inclinado a su derecha. El cuerpo, del que sólo se ven los hombros, está en tres cuartos hacia la izquierda de la dama. El fondo es difuso y la figura se diluye en los márgenes. La toma tiene un marcado aire romántico.

Un poco posterior es el de Doña *Corina U. de Zavala*, que fue publicado en 1922 en la revista "La Ilustración". (Foto 02) Es un busto en el que la dama muestra su espalda en tres cuartos y su cabeza el perfil desde el lado derecho.[14] El fondo es liso y suave. Esta manera de representar tiene un marcado carácter romántico con la dama mirando lejos fuera del marco de la imagen. Retratos, casi todos de busto, son los de la "Galería Social de La Paz",[15] del libro del "Centenario" algunos de los cuales tienen un tratamiento de cada dama, semejante al realizado en Arequipa de "María Antonieta Gibson" de hacia 1909.[16]

Un *Niño sobre almohadón*, de hacia 1910,[17] ejemplifica la manera de retratar niños vigente en la época. El niño está sentado en un almohadón, vestido de blanco; el fondo es oscuro y la luz focalizada sobre el retratado. (Foto 03)

14 "La Ilustración". Año II, Nº 80. 20 de septiembre de 1922. Páginas centrales.

15 Alarcón A, J. Ricardo. *Bolivia en el primer centenario de su independencia*. Nueva York, 1925. pp. 844 – 889.

16 Garay-Villacorta. ICPNA, 2007, p. 81.

17 Colección Buck. Washington, D.C., EE.UU.

He visto varios retratos individuales de figura entera, como la *Joven mujer*[18] de pie y en postura tres cuartos, con vestido oscuro, apoya sus manos sobre una sombrilla; detrás tiene un pequeño biombo de dos piezas estilo "Art Nouveau". El fondo es claro y difuso con sugerencia de paisaje. También de cuerpo entero, de 1912, es el de *Eugenia Leiton Hochkofler*.[19] (Foto 04) La joven dama, está de pie en postura tres cuartos, mirando con altivez al espectador. Viste de blanco y lleva sombrero de color negro de ancha ala rematado con plumas. Ella parece apoyar su mano izquierda en el podio de una columna que es parte del decorado de fondo; este es liso en el lado izquierdo y en el derecho representa como un jardín interior, con una reja y palmeras, en que una columna sobre podio adquiere preeminencia.

Foto 04. Max T. Vargas. *Eugenia Leiton Hochkofler*, 1912. Gelatina de plata sobre papel. Colección particular. La Paz.

Retrato de medio cuerpo, en tres cuartos, es el de *Mariana Hochkofler v. de Leiton*, madre de Eugenia.[20]

18 Sánchez, Ob. cit. De hacia 1905-1915.

19 El retrato está autografiado por la protagonista en Sucre, en 1912. Ella nació en Potosí en 1888 y murió en Sucre en 1934. Tenía 24 años cuando posó para esta fotografía. Esta dama padeció de soplo al corazón desde muy niña, por lo que su familia se mudó de Potosí a Sucre. Aunque la firma del fotógrafo está troquelada: "Max T. Vargas / Arequipa y La Paz", dada la fecha de la dedicatoria, el fotógrafo debió hacer la toma en Sucre, entre el 31 de agosto y el 20 de noviembre de 1912.

20 Mariana de Hochkofler Quesada nació en Potosí en 1858. Contrajo matrimonio con don Lucio Leiton Leiton en 1887. Al enviudar en 1891, se trasladó a Sucre con sus dos hijos: Eugenia y Fernando. Murió en Sucre en 1931. La firma del fotógrafo está troquelada: "Max T. Vargas Sucesor / La Paz - Bolivia", pero la foto fue realizada entre las fechas antes indicadas.

Foto 05. Max T. Vargas. *Mariana Hochkofler v. de Leiton*, 1912. Gelatina de plata sobre papel. Colección particular. La Paz.

Foto 06. Max T. Vargas. *Delfina Calvo de Querejazu y su hijo Mario*, 1912. Gelatina de plata sobre papel. Colección particular. La Paz.

(Foto 05) La dama que viste de negro, está sentada casi de perfil, sobre una silla rectangular con botones de bronce; apoya su mano derecha en una pequeña mesa con un libro abierto, como su hubiera estado leyendo. El fondo es claro, como de nubes. Tiene el rostro girado al frente con la mirada sobre el hombro del espectador.

Entre los grupos, un ejemplo es el de madre e hijo de *Delfina Calvo de Querejazu y su hijo Mario*, también dedicado y fechado en Sucre en noviembre de 1912. La mujer está sentada en una silla y sobre sus faldas está sentado su hijo mayor.[21] (Foto 06) Tanto la mesita, en que está un álbum de fotos, como

[21] Delfina Calvo Arana (Sucre, 23 de octubre de 1885 – Sucre, 15 de junio de 1955), contrajo matrimonio el 9 de junio de 1910, con Mamerto Querejazu Urriolagoitia (Sucre, 23 de octubre de 1885 – Sucre, 29 de junio de 1962). Tuvieron nueve hijos; el mayor, que figura en la fotografía, Mario Querejazu Calvo, nació en Sucre el 6 de abril de 1911. Según lo que se sabe de su historia familiar, ella nunca estuvo en La Paz, por lo que la foto tuvo que hacerse en Sucre, casi con certeza cuando Vargas abrió estudio en Sucre, en 1912. La firma del fotógrafo está troquelada: "Max T Vargas Sucesor / La Paz - Bolivia".

Foto 07. Max T. Vargas. *Hermanos Cusicanqui Larrea*, c.1905. Gelatina de plata sobre papel. Colección particular. La Paz.

la silla en que ella está sentada, son las mismas que figuran en la foto de Mariana Hochkofler. El fondo es pintado asemejando cortinajes. La dama mira de frente, mientras que el niño Mario, mira hacia fuera del recuadro, la izquierda del espectador, mientras apoya su mano en el álbum.

Otro es el *Grupo familiar*[22] que muestra una dama vestida de color claro, sentada en un sillón. Detrás de ella una jovencita vestida de blanco y a la derecha de la dama un niño sentado sobre una mesita alta. El fondo es de cortinajes pintados de clave media. Otro retrato de grupo es el de *Los hermanos Bertha, Jorge y Andrés Cusicanqui Larrea*. (Foto 07) La obra data de hacia 1905. Tiene una composición central clásica; la niña Bertha, la mayor, está sentada sobre una silla, en postura tres cuartos, escoltada por sus hermanitos que están de pie, Jorge a su izquierda y Andrés a su derecha. El fondo pintado representa un paisaje difuso de clave alta, con una balaustrada en la parte baja.[23]

Foto 08. Max T. Vargas. *Chola de La Paz*, c.1910. Gelatina de plata sobre papel. Colección Carpenter. Biblioteca del Congreso. Washington, D.C., EE.UU.

Un retrato de la *Familia Calasanz Tapia*, fechado en 1908, tiene características semejantes a las anteriormente descritas.[24]

Conozco por ahora dos retratos de Cholas de La Paz, hechos por Max T. Vargas, interesantes por su calidad y su significado. El primero de ellos es

22 Sánchez, Ob. cit. De hacia 1905-1915. La pieza parece ser una gelatina de plata sobre papel, pegada sobre un passepartout en cuya esquina inferior derecha se lee la firma "Max T. Vargas / Arequipa y La Paz"

23 Fotografía tamaño "Cabinet" sobre passepartout impreso con la firma: "Max T. Vargas/ Arequipa. La Paz".

24 Fotografía tamaño "Cabinet" sobre passepartout impreso con la firma: "Max T. Vargas/ Arequipa. La Paz". Paradero desconocido. Tuve oportunidad de registrarla en La Paz en 1990.

Mujer chola[25] de la Colección Frank G. Carpenter. (Foto 08) Es un positivo de gelatina de plata sobre passepartout. Se trata de una mujer de regia prestancia y, dada la actitud arrogante e impositiva, era de evidente preminencia entre la gente de su sector social. Tiene el fondo con la balaustrada, ya descrito para otras piezas, y un mueble de madera tallada que funge de accesorio. La mujer, de pie en tres cuartos, mira al espectador y apoya su mano izquierda, con un ramillete de flores, sobre el mueble central. Viste íntegramente de blanco, sombrero de paja toquilla, manta, polleras de seda que dejan ver la enagua por abajo, y botines de tacón hasta la pantorrilla.

Otro tanto sucede con *Cholita de La Paz* que sólo conozco como postal.[26] (Foto 09) Representa a una joven chola, que demuestra seguridad y donaire. Está vestida muy elegantemente; apoya su brazo en una mesa central del tipo Tonnet y tiene un fondo pintado con un recuadro externo de elementos rococó, parcialmente difuminados. Ella viste una amplia pollera de terciopelo que refleja tornasoles, una chaquetilla de color oscuro con pechera, borde y mangas de encaje blanco; un sombrero claro y botines blancos hasta media pierna. Además, lleva anillos en las manos y caravanas de orfebrería penden de sus orejas. El pelo está recogido en el característico par de trenzas. Ella mira hacia el espectador con gallardía y aplomo.

Foto 09. Max T. Vargas. *Cholita de La Paz – (Bolivia)*, c.1910. Tarjeta Postal. (Edición Max T. Vargas. Arequipa – La Paz). Colección Buck. Washington, D.C., EE.UU.

El par de retratos antes descrito es importante pues demuestra el trabajo de este artista, no solo con las elites sociales y económicas, sino también con la clase media pujante y aco-

25 Chola woman, full-length portrait, standing, facing right, La Paz, Bolivia. [between ca. 1900 and 1923] | 1 photographic print. LOT 11356-26 <item> [P&P] | LC-USZ62-111676 (b&w film copy neg.). Colección Carpenter. Biblioteca del Congreso. Washington, D.C., EE.UU.

26 Colección Buck. Ver más adelante la descripción de la pieza.

modada, representada por las mujeres de ese sector, las "Cholas". También es posible que en algunos casos negociara con individuos de las clases sociales emergentes para hacerles retratos que, probablemente entregaba en originales a los interesados, pero que también usaba para comercializarlas como positivos originales e imprimirlas como tarjetas postales. Existen numerosos retratos de cholas de La Paz hechos por: Julio Cordero González, L. D. Gismondi, los Kavlin y otros. También existen retratos de cholas hechos por diferentes fotógrafos en Oruro, Potosí, Sucre y Tarija.

Foto 10. Max T. Vargas. *Repartidor de pan*, c.1910. Gelatina de plata sobre papel, sobre passepartout. Colección Carpenter. Biblioteca del Congreso. Washington, D.C., EE.UU.

Es evidente que Max T. trabajó con gente que muy probablemente no podía pagarse las fotos. Estos individuos corresponden a un interés por los temas y personajes "típicos". Con certeza esa es la razón por la que Vargas hizo el retrato del *Repartidor de pan*,[27] y *Un Indio Aymara*.[28] En todo caso se trata de personajes fotografiados en su estudio. Coincide que las imágenes tanto de *Repartidor de pan*, *Un Indio Aymara*, *Señora Chola*, y el retrato de los niños *Cusicanqui Larrea*, tienen el mismo telón de fondo. El *Viejo Mendigo en estudio*, c.1908,[29] que Garay y Villacorta ilustran en el Portafolio de Vargas, ha debido ser hecho en La Paz, pues tiene el mismo fondo. El *Repartidor de pan* (Foto 10) es un cargador o "Aparapita" que lleva en la espalda una gran canasta llena de panes sujetada a los hombros mediante una correa de cuero. Viste sombrero de fieltro, poncho grande raído, pantalón corto de bayeta de lana y está descalzo. Por su parte la foto de *Un Indio Aymara* (Foto 11) muestra a hombre joven en el centro del estudio, de pie y de cuerpo entero. Viste sombrero de lana de ala ancha que deja ver una larga cabellera, un poncho tejido con franjas de colores que denotan su origen étnico, pantalón corto de tradición colonial, hecho de bayeta blanca; está descalzo. En este caso la iluminación

---

27 Bolivia - La Paz. Bread peddlar. [between 1880 and 1925] | 1 photographic print. | Vargas, Max T. (Maximiliano Telésforo), approximately 1873-1959. LOT 11365-26 [item] [P&P] | LC-DIG-ds-01848 (digital file from original item). Colección Carpenter. Biblioteca del Congreso. Washington, D.C., EE.UU.

28 An Aymara Indian, full-length, standing, facing slightly right, Bolivia. [between ca. 1900 and 1923] | 1 photographic print. LOT 11356-26 <item> [P&P] | LC-USZ62-108270 (b&w film copy neg.). Colección Carpenter. Biblioteca del Congreso. Washington, D.C., EE.UU.

29 Garay-Villacorta. ICPNA, 2007, p. 92.

Foto 11. Max T. Vargas. *Un indio Aymara*, c.1910. Gelatina de plata sobre. Colección Carpenter. Biblioteca del Congreso. Washington, D.C., EE.UU.

Foto 12. Max T. Vargas. *Un indígena – La Paz – (Bolivia)*, c.1910. Tarjeta Postal. Monotinta sobre cartulina. (Edición Max T. Vargas. Arequipa–La Paz). Colección Buck. Washington, D.C., EE.UU.

es lateral y contrastada, lo que aporta dramatismo e intensidad a la figura del joven indígena.

Menciono aquí la foto de *Un indígena*, que también figura en otra edición como *Aguador*, (Foto 12) del que existe tanto positivo como postal impresa, pues, aunque no se trata de un trabajo de estudio, corresponde a la misma tipología de personajes típicos. Representa a un hombre con su atuendo tradicional: pantalón blanco hasta la pantorrilla, abarcas en los pies, chaquetilla hasta la cintura, el gorro de lana con orejeras y una bolsa de lana tejida con motivos propios de su grupo étnico. El hombre lleva a su espalda, sujetado con una correa de cuero, un cántaro de cerámica que puede contener agua o "chicha". Está fotografiado en una calleja de piso irregular en la periferia de la ciudad o de un pueblo altiplánico, por lo que en realidad corresponde al trabajo hecho en el campo, fuera del estudio.

Como una extensión del trabajo de estudio Max T. Vargas realizó retratos individuales y de grupos en otros lugares fuera de su estudio, pero en condiciones de iluminación controlada. He encontrado dos ejemplos. El primero de ellos es un retrato del personal del Ministerio de Guerra y Colonización. (Foto 13) Al centro se encuentra el General Pastor Baldivieso, rodeado de militares y funcionarios de diverso rango. Como solía hacerse, las personas importantes están sentadas en una fila, sobre sillas, mientras que, en una segunda fila y de pie, están personas de menor rango. El grupo fue fotografiado en el patio de la casona que albergaba a esa entidad, delante de la arquería de la planta baja del edificio. No tiene fondo artificial sino la arquitectura de columnas y arcos carpaneles y unas pinturas murales en la pared del corredor. La iluminación es

Foto 13. Max T. Vargas. *El General Pastor Baldivieso y personal del Ministerio de Guerra y Colonización*, 1923. Revista "La Ilustración", La Paz.

suave y difusa. La fotografía fue publicada en la revista "La Ilustración" de La Paz, como parte de los eventos sociales.[30]

De características semejantes es el *Grupo*, de la Colección Buck, que muestra a los 61 asistentes a una reunión. (Foto 14) No he podido identificar ninguna de las personas retratadas, que han posado para el fotógrafo al aire libre en lo que parece un patio, con árboles frutales y matas en jardineras. La iluminación es suave y bien controlada, casi sin sombras. Todos los personajes miran al fotógrafo y no hay ninguna cara tapada por otra. Es una gelatina de

30 "La Ilustración". La Paz, Bolivia. 14 de enero de 1923. Páginas centrales. Al pie del letrero explicativo del evento dice: "Foto Max T. Vargas"

Foto 14. Max T. Vargas. *Grupo en un huerto*, c.1910. Gelatina de plata sobre papel. Colección Buck. Washington, D.C., EE.UU.

Foto 15. Max T. Vargas. *Tráfico en el lago Titicaca*, c.1897. Gelatina de plata sobre papel, sobre passepartout. Colección Carpenter. Biblioteca del Congreso. Washington, D.C., EE.UU.

plata sobre papel, a su vez sobre passepartout. En la esquina inferior derecha tiene impresa la firma del fotógrafo: "Max T. Vargas. La Paz".

El trabajo de campo

Este desempeño puede agruparse en varios temas: 1, paisaje rural; 2, paisaje, vistas y monumentos urbanos; 3, personajes típicos, usos y costumbres (en

ámbitos urbanos y rurales). Parte de esta tarea es la serie de fotos, de archivo y tomas expresas, que proporcionó para el libro del Centenario de la República.

En cuanto al paisaje rural, dos ejemplos interesantes son las vistas que figuran en la colección Carpenter.[31] La primera es *Arequipa* con el volcán "Misti" al fondo.[32] La segunda, titulada: *Tráfico en el Lago Titicaca*;[33] (Foto 15) es una vista del atracadero del puerto de la ciudad de Puno, en que se aprecian, en el segundo plano, seis balsas de totora, tres de ellas con sus ocupantes, mientras que sobre tierra hay un grupo de tres hombres citadinos y un grupo de indígenas junto a sacos de productos agrícolas. Al fondo se ve la ciudad de Puno caracterizada por las dos torres de su iglesia San Carlos Borromeo (hoy Catedral), apenas visible por encima del techo de una casa de adobe, que está detrás de los tres urbanitas. En la esquina inferior derecha, apenas visible sobre el agua, tiene el texto "Fotografía Max. T. Vargas". Esta foto es de hacia 1897. Existe otra foto del mismo embarcadero, mirando hacia el lago, que se conoce como positivo original y como postal. (Las menciono porque ya entonces Vargas pudo haber cruzado el lago y estar en Copacabana, Tiahuanaco y La Paz).

El pueblo y las "ruinas de Tiahuanaco eran en esa época un atractivo para muchos fotógrafos. Max T. Vargas hizo numerosas fotos en el lugar, como *Monolitos Incaicos – Tiahuanaco – Bolivia*, de la Colección Retter, así como *Personaje en las ruinas de Tiahuanacu*,[34] ilustrada por Garay y Villacorta y otra en el libro del Centenario de la República que figura como *Tihuanacu. Un aborigen de nuestros días junto a las prehistóricas ruinas*,[35] así como la serie del *Lago Titicaca* y *Balsero en el Lago Titicaca*.[36] También se conocen dos versiones de una misma toma de la portada de la Iglesia de San Pedro y San Pablo de Tiahuanaco; un

---

31 http://www.loc.gov/pictures/search/?q=max%20t.%20vargas.

32 View of Arequipa and Mt. Misti, Peru. [between ca. 1890 and 1923] | 1 photographic print. | Vargas, Max T. LOT 11356-18 <item> [P&P] | LC-USZ62-108100 (b&w film copy neg.). Colección Carpenter. Biblioteca del Congreso. Washington, D.C., EE.UU.

33 Peru traffic on Lake Titecaca; Fotografia Max T. Vargas. [between 1909 and 1919] | 1 negative. LC-F81- 1323 [P&P] | LC-DIG-npcc-19289 (digital file from original). Aunque en esta Biblioteca se la data entre 1909 y 1919, la foto es anterior a 1897, pues ya figura como base para la ilustración de un artículo de Bacigalupi en "The San Francisco (CA) Call", Sunday, September 5, 1897. Page 21. (Artículo ilustrado proporcionado por Daniel Buck).

34 Garay-Villacorta. ICPNA, 2007, p. 93.

35 Alarcón, Ob. cit. p. 10. Foto 1.

36 Garay-Villacorta. ICPNA, 2007, pp. 104-105.

Foto 16. Max T. Vargas. *Iglesia de Monolitos, Tiahuanaco, Bolivia*, c.1905. Tarjeta Postal. Monotinta sobre cartulina. (Edición Propia Max T. Vargas. Arequipa y La Paz). Colección Buck. Washington, D.C., EE.UU.

Foto 17. Max T. Vargas. *Población de La Paz Bolivia*, c.1904. Tarjeta Postal. Monotinta sobre cartulina. (Edición Propia Max T. Vargas. Arequipa y La Paz). Colección Kuiper, Amsterdam.

Foto 18. Max T. Vargas. *Plazuela de San Sebastian, La paz, Bolivia*. c.1905. Tarjeta Postal. Cromolitografía sobre cartulina. (Edición Propia Max T. Vargas. Arequipa y La Paz). Colección Kuiper, Amsterdam.

positivo original[37] y una postal titulada *Iglesia de Monolitos, Tiahuanaco, Bolivia*,[38] ambas en la Colección Buck. (Foto 16)

En cuanto al paisaje urbano, se conocen varias imágenes de La Paz publicadas por Vargas en libros, periódicos y como postales. Un ejemplo es *Población de La Paz Bolivia*. (Foto 17) Es una vista poco frecuente dentro de las clásicas de la ciudad de esa época. La foto data de hacia 1904.[39] Está tomada desde el hoy sector de Pura-Pura o Villa Victoria. La *Plazuela San Sebastián, La Paz, Bolivia*, hoy Plaza Alonzo de Mendoza de hacia 1905,[40](Foto 18) fotografiada con luz de atardecer. Otra, que data de antes de 1909, es una imagen sin título que

37 Positivo original tamaño postal. Por el reverso tiene el registro impreso: "Foto. Max T. Vargas. - Arequipa - La Paz."

38 Postal en blanco y negro. Tiene el título impreso en la parte superior del anverso: "Iglesia de Monolitos, Tiahuanaco, Bolivia". Por el reverso tiene impreso el crédito: "Edición propia de Max T. Vargas, Arequipa y La Paz." Tiene dos estampillas del Perú y Matasellos de Arequipa. Colección Buck.

39 Postal. "Edición Foto. Max T. Vargas, Arequipa y La Paz." Colección Syjbrand Kuiper. Amsterdam. La foto no tiene fecha, pero se data en ese año porque el edificio del Parlamento está aún inconcluso (Se inauguró en 1905).

40 Postal impresa en cromolitografía. "Edición propia de Max T. Vargas, Arequipa & La Paz." Colección Syjbrand Kuiper. Amsterdam.

Foto 19. Max T. Vargas. *Alameda de La Paz*, c.1908. Tarjeta Postal. Monotinta sobre cartulina. (Edición Propia Max T. Vargas. Arequipa y La Paz). Colección Kuiper, Amsterdam.

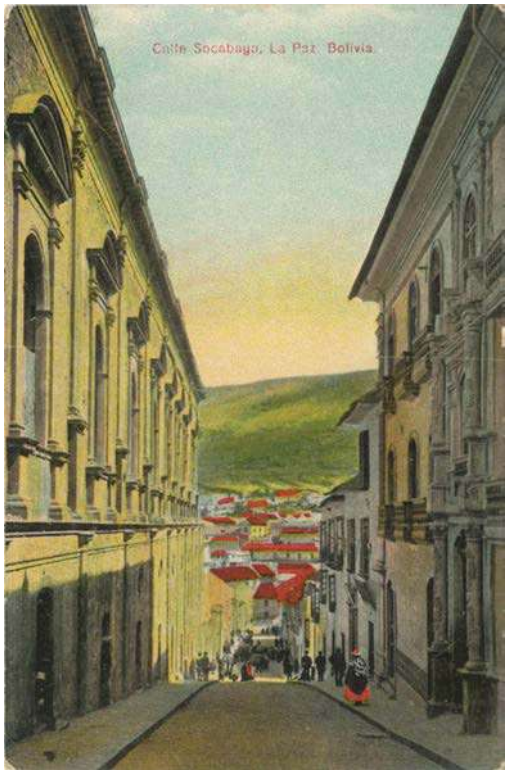


Foto 20. Max T. Vargas. *Calle Socabaya – La Paz*, c.1905. Cromolitografía sobre papel. Tarjeta Postal. Edición propia de Max T Vargas. Arequipa & La Paz. Colección Buck. Washington, D.C., EE.UU.

muestra el lado sur de la *Alameda de La Paz*, en que se aprecia el Hotel Sucre, ya construido.[41](Foto 19)

Entre las vistas de calles conozco dos. La primera es una tarjeta postal que tiene en su parte superior el letrero: *Calle Socabaya – La Paz*.[42] La pieza data de hacia 1905; que muestra la calle hacia abajo, desde la esquina de la Plaza Murillo.(Foto 20) Es una de las rarísimas imágenes en que aparece, al lado derecho, la portada principal de la Casona Diez de Medina, hoy Museo Nacional de Arte, que era muy difícil fotografiar por lo estrecho de la calle y la altura de tres niveles de la casona. Una segunda postal: *Calle Loaiza, La Paz, Bol*,[43] muestra dicha calle tomada desde la esquina con la Calle Chirinos (Potosí); al fondo de aquella misma, se aprecia la iglesia de San Pedro. (Foto 21)

Otras dos se refieren a edificios en la ciudad de La Paz, la primera, de 1905, es la Casona de Don Francisco Tadeo Diez de Medina, construida en 1775, vista desde la esquina de la plaza, donde entonces funcionaba el *Grand Hotel Guibert*.[44] (De hecho la foto se publicó como propaganda del hotel). Es la foto más antigua de solo ese edificio entero; la he identificado por el letrero: "FOTOGRAFIA MAX. T. VARGAS". (Foto 22)La misma foto se publicó posteriormente ofreciendo la casona en venta.[45] La segunda, de 1906, es la *Casa quinta de Diez de Medina*, en el barrio de Sopocachi,(Foto 23) que muestra una verja, un jardín arbolado y un quiosco con ventanales, que tiene el letrero del autor, igual que la anterior.[46]

En cuanto a los personajes y temas "típicos" y costumbristas, el trabajo de campo también incluyó a personajes como el ya descrito *Aguador* (Foto 12)

---

41 Postal. Tiene por el anverso matasello de La Paz del 29 de septiembre de 1909. Por el reverso, al costado derecho tiene un estampado con sello de goma y tinta azul: "Max T. Vargas / La Paz Bolivia." Colección Syjbrand Kuiper. Amsterdam.

42 Cromolitografía. Tiene el título impreso en la parte superior del anverso. Por el reverso tiene impreso el crédito: "Edición propia de Max T. Vargas, Arequipa & La Paz." Existe un ejemplar en la Colección Daniel Buck, Washington, D.C., EE.UU, y otro en la Colección Syjbrand Kuiper, Amsterdam.

43 Postal en blanco y negro. Tiene el título impreso en la parte superior del anverso. Por el reverso tiene impreso el crédito: "Edición propia de Max T. Vargas, Arequipa & La Paz." Colección Syjbrand Kuiper. Amsterdam.

44 "El Diario". Año II, Nº 548. Jueves 5 de octubre de 1905. p. 2.

45 "El Diario". Año III, Nº 612. Miércoles 14 de febrero de 1906. p. 1.

46 "El Diario". Año III, Nº 652. Sábado 5 de abril de 1906. p. 7.

Foto 21. **Max T. Vargas.** *Calle Loaiza, La Paz, Bol.* **c.1909. Cromolitografía sobre papel. Tarjeta Postal. Edición propia de Max T Vargas. Arequipa & La Paz. Colección Kuiper, Amsterdam.**

Foto 22. Max T. Vargas. *(Antigua Casona Diez de Medina) – Hotel Guibert.* 1905. "El Diario", La Paz.

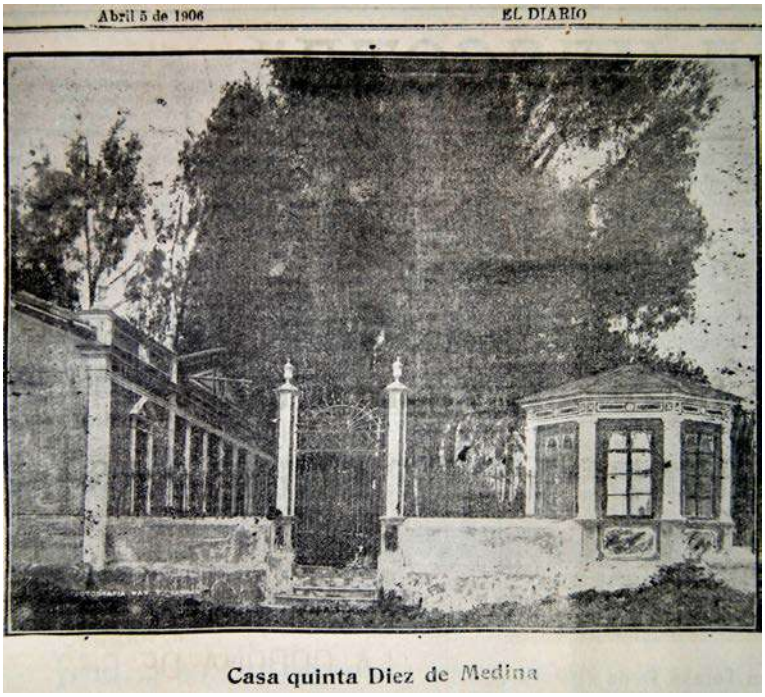


Foto 23. Max T. Vargas. *Casa quinta Diez de Medina*. 1906. "El Diario", La Paz.

Foto 24. Max T. Vargas. *Tipos Indijenes, Corocoro, Bol.* c.1906. Derecha, Postal impresa editada por Vargas. Al centro e izquierda, dos ediciones piratas de González y Medina y sin crédito.

Foto 25. Max T. Vargas. *El tren del altiplano*, 1922. Impresión de monotinta sobre papel. Revista La Ilustración. La Paz.

y *Tipos indijenes de Corocoro. Bol.*, que muestra la que parece una familia, padre, madre e hija al centro, con atuendos característicos y propios de los indígenas de Pacajes, del Departamento de La Paz, fotografiados en el pueblo de Corocoro. Se conocen en tres versiones, que aquí muestro juntas.[47](Foto 24) Entre las escenas "costumbristas", un ejemplo es *El tren del altiplano*. (Foto 25)

El trabajo de Vargas en el ámbito de la "reportería gráfica" o "foto periodismo" como se llama ahora, debió ser importante. He encontrado varias imágenes impresas en revistas y periódicos que se describen más adelante. El trabajo abarcó al parecer desde 1905, que fotografió una Sesión solemne del Parlamento Nacional, hasta 1923 que se tiene el registro de la despedida al político peruano Don Juan Durand, la última fecha documentada de este tipo

47 A la derecha, fotografía original cuyo letrero dice: *Tipos Indijenes, Corocoro, Bol*, con el registro de autor impreso en el reverso: "Edición propria de Max T. Vargas, Arequipa & La Paz." Al centro postal impresa en cromolitografía, *Tipos indigenas de Corocoro (Bolivia)*, con el crédito del editor impreso en el reverso: "González y Medina, La Paz, Cochabamba y Potosí, Editores". A la izquierda, postal en blanco y negro, edición pirata sin letrero que no tiene crédito de autor ni de editor o impresor. Las tres piezas corresponden a la Colección Buck. La original de Vargas fue remitida desde La Paz, el 25 de diciembre de 1913, por la Señora E. de Hirsch.

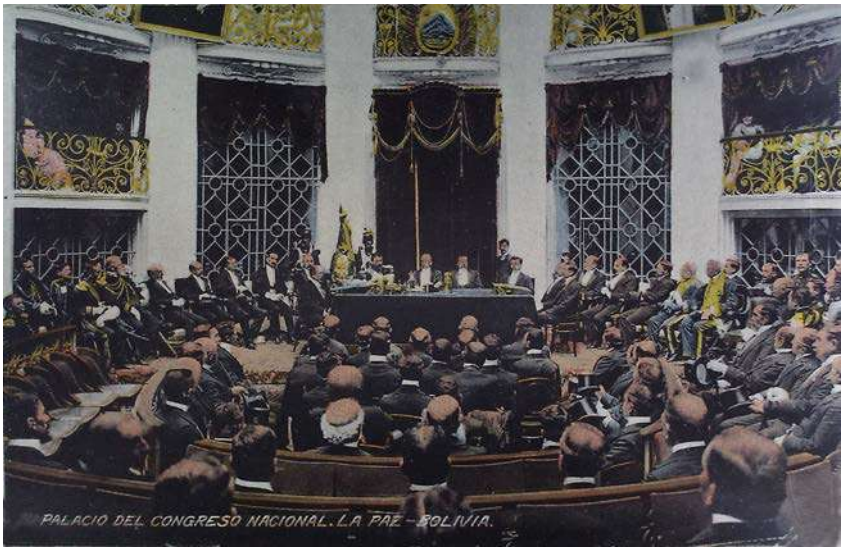


Foto 26. Max T. Vargas. *Palacio del Congreso Nacional – La Paz*, c.1906. Cromolitografía sobre papel. Tarjeta Postal. Edición propia de Max T Vargas. Arequipa & La Paz. Colección Kuiper, Amsterdam.

de trabajo. Un ejemplo importante es la postal titulada *Palacio del Congreso Nacional. La Paz – Bolivia*,[48] (Foto 26) que muestra una Sesión solemne del Congreso Nacional en el recién estrenado edificio del Parlamento Nacional. La foto representa una sesión de Congreso Nacional e informe al Parlamento del Presidente Ismael Montes, por lo que la fecha de la toma es el 6 de agosto de 1906 o de 1907.

La publicación de fotografías de Max T. Vargas

Sobre este tema Yolanda Retter dice:

> "Sus fotos y postales también aparecieron en una variedad de libros y artículos escritos por peruanos y por viajeros europeos y estadounidenses entre 1908 y 1940, aunque casi nunca con su nombre."[49]

48 Postal impresa en cromolitografía. Por el reverso tiene el registro: "Edición propia de Max T. Vargas, Arequipa y La Paz. Printed in Germany." Colección Syjbrand Kuiper. Amsterdam.

49 Retter, Ob. cit. p. 166.

Los libros

Es evidente que fue un fotógrafo acreditado y reconocido en la ciudad de La Paz. Por eso ciertamente contribuyó con sus fotografías para numerosos libros publicados durante la época de su actividad en el país, pero es muy difícil identificar cuáles de ellas fueron hechas por Max T. Vargas. A continuación menciono las publicaciones en las que he podido ubicar sus obras.

El más antiguo de ellos titulado: *Bolivia. The Central Highway of South America, a Land of Rich Resources and Varied Interest* (1907),[50] es obra de Marie Robinson Wright, publicado simultáneamente en español como: *Bolivia, el camino central, de Sur-América, una tierra de ricos recursos y de variado interés* (1907), que tiene 433 reproducciones fotográficas.

Otro ejemplo en el que he encontrado una foto hecha por Max T. Vargas es: *Bolivia. Its People and its Resources, its Railways, Mines and Rubber Forests*, de Paul Walle.[51]

El libro más importante en el que colaboró Vargas es *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia*,[52] en el que, bajo el título de "Bolivia pintoresca", se acredita la autoría de las fotos:

> "Salvo algunas vistas tomadas por los fotógrafos Luis D Gismondi y **Max T. Vargas**, y otras de Oruro hechas por don Carlos Portillo, todas las demás son de Torrico Zamudio. Unas pocas de estas de hace algunos años, pero cuyo mérito artístico nos obliga a no prescindir de ellas. Empero, vistas modernas, recientes, de los mismos sitios, especialmente tomadas por nuestros fotógrafos Gismondi, Kavlin y **Vargas**, van en las respectivas monografías departamentales..."[53]

Queda entonces claro que en esta obra hay fotografías de L. D. Gismondi, **Max. T. Vargas**, Casa Kavlin (los hermanos Alejandro y Enrique) y Carlos Portillo.

---

50 Copyright, 1907, by George Barrie & Sons. Printed and Published by George Barrie & Sons Philadelphia. London C.D. Cazenove & Son, 26 Henrietta Street, Covent Garden, W. C. Paris: 19 Rue Scribe.

51 Paul Walle fue Comisario del Ministerio del Comercio de Francia en Bolivia. Probablemente existe una versión en francés de la obra. La que he tenido oportunidad de ver es una versión en inglés, traducida a este idioma por Bernard Miall, y publicada por T. Fisker Unwin Ltd. / London: Adelphi - Terrace, en 1914.

52 Alarcón: Ob. cit. El libro tiene 1.142 páginas y 2.491 ilustraciones fotográficas.

53 Alarcón, Ob. cit. p. I. Segundo párrafo.

Aspecto importante es que para la edición de esa obra se recurrieron tanto a fotos del archivo de Vargas y los otros fotógrafos, como que también se le encargaron a Vargas tomas expresamente para esta publicación. No son tan "pocas" las fotos de otros autores como indica el editor. He identificado al menos 100 fotografías de Gismondi, especialmente las relacionadas con las actividades industriales y la minería y los ferrocarriles.[54] La contribución de Vargas debió ser significativa, semejante o mayor a la de Gismondi. De entre las "vistas" son de este autor:

> Página 3.
> 3. "Mollendo. Ofrece el más interesante paisaje marino que pueda imaginarse...".[55] Son atribuibles a Vargas también las fotos 1, 2, 4, 5 y 6, de Mollendo.
> Página 6.
> Puno, fachada de la Catedral, foto 3.
> Puno, plaza principal en día de fiesta, foto 4.[56]
> Página 8.
> Foto 4. "Lago Titicaca". Una balsa indígena..."[57]
> Página 10.
> "Tihuanacu. Un aborigen de nuestros días junto a las prehistóricas ruinas", foto 1.

Vargas también aportó imágenes para el libro: *Bolivia Pintoresca*, de Rodolfo Torrico Zamudio, publicado en la misma imprenta y el mismo año que el del "Centenario". El o los editores del Libro, incluyeron imágenes de otros fotógrafos como se explica en el segundo párrafo de la presentación, que dicho sea de paso es la misma plancha de impresión que la del libro del Centenario:

> "Salvo algunas vistas tomadas por los fotógrafos Luis D Gismondi y Max T. Vargas, y otras de Oruro hechas por don Carlos Portillo, todas las demás son de Torrico Zamudio. ... Empero, vistas modernas, recientes, de los mismos sitios, especialmente tomadas por nuestros fotógrafos Gismondi, Kavlin y Vargas, ..."[58]

Es preciso mencionar aquí una publicación hecha por el propio Max T. Vargas en 1943, cuando ya residía en Lima. Al parecer, existe tanto un

---

54 Querejazu, Pedro. *Luigi Doménico Gismondi. Un fotógrafo italiano en La Paz*. FAUTAPO. La Paz, 2010.

55 Es la misma imagen que en: Garay-Villacorta. ICPNA, 2007, p. 109.

56 Se trata de un error de consignación. Es la Plaza de Armas de Cuzco.

57 Es la misma publicada en dos versiones en: Garay-Villacorta. ICPNA, 2007, p. 104, foto derecha, y p. 105, ambas con el titulo "Balsero en el Lago Titicaca". s/f.

58 Ovidio Urioste, editor. En: Rodolfo Torrico Zamudio. *Bolivia pintoresca*. p. i. Párrafo 2 y 3.

Foto 27. Max T. Vargas. *Álbum Gráfico*, c.1935. Cromolitografía sobre papel. Colección Carpenter. Biblioteca del Congreso. Washington, D.C., EE.UU.

folleto publicado por este autor, como un afiche promocional de la publicación. El afiche, con textos en castellano e inglés dice: "Álbum Gráfico con vistas de las ruinas incaicas del Perú y Bolivia. **Editor Max T. Vargas** – Of Ruins of Peru and Bolivia with description".[59] (Foto 27) El afiche representa el monolito de Tiwanacu llamado "Fraile" y a un costado, en escala bastante reducida, un hombre con atuendo indígena. El fondo es un paisaje del altiplano andino. Daniel Buck[60] sugiere que estas publicaciones están relacionadas con una exposición de Vargas en Lima, para la cual se habría hecho el afiche y se publicó una especie de folleto-catálogo con ilustraciones y comentarios.

Revistas y periódicos

Vargas proporcionó fotografías para publicaciones de revistas y periódicos tanto nacionales como del exterior. Un ejemplo es la ilustración, hecha en grabado en madera, con base en la obra de Vargas conocida como *Tráfico en el lago Titicaca*, que fue publicada acompañando un artículo de un Señor Bacigalupi, de San Francisco, que visitó Perú y el lago Titicaca, y escribió el artículo: "A Late Photograph of the Highest Lake in the World."[61] Vargas proveyó la foto, que después llegó a la colección Carpenter.

En algunos casos los editores de las revistas y diarios bolivianos consignan la autoría de los fotógrafos y las de Vargas que es el caso que me ocupa. He revisado publicaciones periódicas de La Paz y Cochabamba, como las revistas "Campanas y Campanadas" revista Comercial y de altas letras, de La Paz; "Atlántida", revista semanal ilustrada; la revista "Variedades"; " Para todos", "Pedagogía Indígena"; "Revista Bolivia"; "Ultima Hora"; "Amerindia"; "Argos", todas ellas profusamente ilustradas, sin acreditar la autoría de las fotos. Para colmo, en varias de ellas aparece el monograma del productor de los clichés para impresión; a veces incluso superpuesto sobre la firma del fotógrafo dentro de la imagen.

---

59 Album grafico con vistas de las ruinas incaicas del Perú y Bolivia. 1943. | 1 print (poster). Unprocessed in PR 13 CN 1963:R08 [item] [P&P] | LC-DIG-ppmsca-13384 (digital file from original item). Litografía en color de 89 x 56 cm., impresa por Carlos Fabbri, Lima, 1943. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540. USA. http://www.loc.gov/pictures/item/2007676137/. Información proporcionada por Daniel Buck a quien agradezco especialmente su colaboración para este trabajo.

60 Diálogos electrónicos a través de correos por internet, septiembre de 2013.

61 "The San Francisco (CA) Call", Sunday, September 5, 1897. Dato proporcionado gentilmente por el Señor Daniel Buck.

No obstante, he encontrado un retrato en cuyo pie dice: "*Sta. María Granados*. Fot. Max. T. Vargas." publicada en la "Galería Femenina" de la Revista "Atlántida".[62]

La revista "La Ilustración" publicada en La Paz entre 1921 y 1931 publicó también avisos de los fotógrafos y consignaba regularmente la autoría de las fotos, aunque con excepciones. Así he encontrado en varios números con fotos de Max T. Vargas.

La primera imagen, ubicada en la mitad inferior de la página, muestra a un grupo de oficiales del Ejército de Bolivia montados a caballo, en medio de un estanque o canal de agua. Al fondo se ven construcciones largas de adobe y techo de calamina metálica. Tiene el siguiente título y pie: "Nuestro Ejército"/"El (Regimiento) Abaroa realizando exploraciones en el Lago Titicaca. Foto Burgemeister-Vargas."[63]

La siguiente está impresa en una página cuya mitad izquierda titula "Galería Femenina", debajo de la cual está una foto vertical de la "Señora Corina U. de Zavala. Foto Vargas"[64] ya descrita al hablar el trabajo en estudio.

Otro número de la revista tiene una página con cuatro imágenes horizontales, bajo el título: "Visiones del Altiplano". La foto superior derecha representa una recua de llamas arreadas por dos indígenas, caminando en medio de un pedregal, que tiene el siguiente pie: "El tren del altiplano" y al lado el crédito: "Foto Vargas".[65] Las otras tres: "Ruinas de Tiahuanacu", "Indios del Altiplano luciendo sus vistosas indumentarias en las calles de La Paz" y "Baile de indios de Copacabana" carecen de crédito. Las referidas a las ruinas y a la fiesta son de L. D. Gismondi.[66]

---

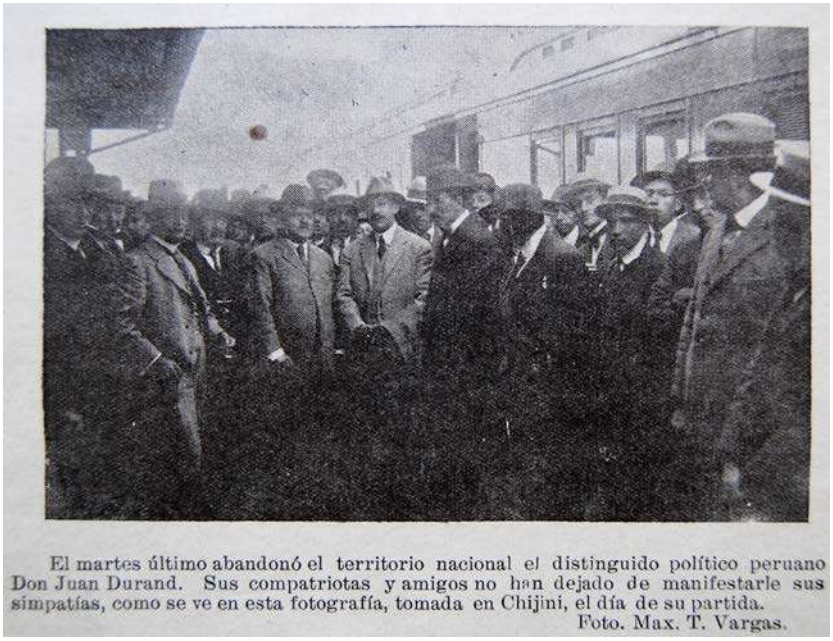
62 Revista "Atlántida". Sección: "Galería Femenina". La Paz, Bolivia, 4 de diciembre de 1919. p. 11.

63 "La Ilustración". Año II, Nº 54. 12 de enero de 1922. Páginas centrales. El paréntesis con la palabra (Regimiento), es mío.

64 "La Ilustración". Año II, Nº 80. 20 de septiembre de 1922. Páginas centrales.

65 "La Ilustración". Año II, Nº 94. 31 de diciembre de 1922. Páginas centrales.

66 Querejazu, Ob. cit. p. 58, foto 114. Este positivo original de gelatina de plata sobre papel, tiene en la esquina inferior derecha la inscripción: "Tiahuanaco-L.D.Gismondi Fº" registrado en la placa del negativo. Querejazu, Ob. cit. p. 81, foto 168. Este positivo original de gelatina de plata sobre papel, tiene por el reverso la inscripción "Fiesta. Copacabana. Bolivia." y por el anverso, en la esquina inferior derecha la inscripción: "L.D.Gismondi Fº" y el "Nº 34" registrados en la placa del negativo. Ver también en la misma obra, la foto que pareciera ser secuencia de la descrita que tiene a la izquierda la inscripción: "Santuario de Copacabana. Bolivia" y en la derecha "L.D.Gismondi Fº" "Nº 9". p. 55, foto 98.



El martes último abandonó el territorio nacional el distinguido político peruano Don Juan Durand. Sus compatriotas y amigos no han dejado de manifestarle sus simpatías, como se ve en esta fotografía, tomada en Chijini, el día de su partida.
Foto. Max. T. Vargas.

Foto 28. Max T. Vargas. *Partida del político peruano Don Juan Durand*, 1923. Revista "La Ilustración". La Paz.

Un número ulterior de la revista consigna en la crónica de eventos sociales dentro de las páginas centrales, tres fotografías acreditadas individualmente como de Max T. Vargas. La primera representa a un grupo de caballeros vestidos con abrigos y sombreros, en la Estación del Ferrocarril Guaqui-La Paz, delante de unos vagones de tren para pasajeros, que tiene el título: "Despedida del señor Juan Durand" y al pie dice: "El martes último abandonó el Territorio Nacional el distinguido político peruano Don Juan Durand. Sus compatriotas y amigos no han dejado de manifestarle sus simpatías, como se ve en esta fotografía, tomada en Chijini, el día de su partida. Foto Max T. Vargas".[67] (Las otras dos tratan sobre el mismo personaje). (Foto 28) De características semejantes es la foto de la *Despedida del Doctor Gustavo Adolfo Otero*, Director de la revista La Ilustración.[68] (Foto 29)

Una última fotografía registrada como Vargas figura en un número siguiente de la revista representa a un grupo de oficiales y tropa en un cuartel militar en el altiplano paceño. Tiene el título que dice: "Misa de Campaña"

67 "La Ilustración". Año III, Nº 96. 14 de enero de 1923. Páginas centrales.

68 "La Ilustración". Año III, Nº 96. 14 de enero de 1923. Páginas centrales

EL DIRECTOR DE «LA ILUSTRACION»

La despedida a nuestro director, don Gustavo Adolfo Otero, con motivo de su viaje a Chile, dió lugar a una espontánea manifestación de cordialidad de parte de numerosos amigos, periodistas e intelectuales, que hicieron votos por el pronto regreso del valiente escritor. Foto. Max. T. Vargas.

Foto 29. Max T. Vargas. *Despedida al director Gustavo Adolfo Otero*, 1923. Revista "La Ilustración". La Paz.

MISA DE CAMPAÑA

El Regimiento Abaroa durante la misa de campaña oficiada el 23 de marzo último, en memoria de los que sucumbieron gloriosamente en Calama
Fotos. Max T. Vargas.

Foto 30. Max T. Vargas. *Misa de Campaña*, 1922. Revista La Ilustración. La Paz.

Foto 31. Burgemaister - Vargas. *Exploraciones en el lago Titicaca*, 1922. Revista La Ilustración. La Paz.

y el pie de la foto dice: "El Regimiento Abaroa durante la misa de campaña oficiada el 23 de marzo último, en memoria de los que sucumbieron gloriosamente en Calama. Fotos Max T. Vargas".[69] (Dos fotos, la segunda muestra maniobras de orden cerrado). (Fotos 30 y 31)

También colaboró con sus fotografías para revistas como "Eco Femenino" publicada por el Ateneo Femenino de La Paz, en 1913.[70]

Max. T. Vargas proporcionó fotos a los periódicos; la más antigua colaboración es de 1905, con el "El Diario" al que entregó una foto del *Grand Hotel Guibert*. Posteriormente proporcionó la *Casa quinta de Diez de Medina*. Estas fotos son las más antiguas documentadas y fechadas de Vargas en Bolivia.

Las postales

La edición de postales era una de las salidas de la producción de un fotógrafo profesional. Normalmente las tarjetas de mayor difusión eran paisajes, vistas

69 "La Ilustración". Año III, Nº 97. 21 de enero de 1923. Páginas centrales.

70 Garay-Villacorta. ICPNA, 2007, p. 37. Nota 80.

de lugares, monumentos, personajes típicos y fiestas. Existen postales impresas con base en fotos de Vargas editadas por él mismo, y existen otras con imágenes de su autoría que no la acreditan. Ejemplos de las publicadas personalmente por Max T. Vargas son algunas de la Colección Buck[71] que comento a continuación.

La primera representa a una *Cholita de La Paz*. (Foto 09) Tiene una inscripción en la esquina inferior izquierda que dice: "Cholita de La Paz – (Bolivia.)" y en la esquina inferior derecha tiene el monograma del fotógrafo "MTV". Por el reverso, la postal tiene impreso, además de lo establecido por la norma, un texto que dice: "Edición MAX T. VARGAS / Arequipa – La Paz". La segunda postal tiene las mismas características del reverso y de la impresión. Representa a un *Aguatero* que tiene una inscripción con tipografía en versalitas, que dice: "Un Indígena - La Paz – (Bolivia.)" y en la esquina inferior derecha tiene el monograma del fotógrafo "MTV". Las postales descritas caben en la categoría de los "personajes típicos".

Una postal titulada *Balsa á la vela Lago Titicaca, Puno, Perú* de hacia 1905, formó parte de la colección de fotografías que tenía y usó con frecuencia el pintor Arturo Borda Gozálvez (La Paz, 1983 - La Paz, 1953).[72] De hecho pudo servirle de inspiración y referencia para su pintura *Lago Titicaca*, de 1914.

Sobre el tema de las postales y su autoría Retter afirmó:

> "Vargas, como casi todos los fotógrafos contemporáneos, hicieron postales con base en sus fotografías. Adicionalmente "Los editores de postales ... González y Medina y Arnó Hermanos en Bolivia compraban imágenes de Vargas y otros fotógrafos, y como era costumbre, las publicaban sin el nombre del autor."[73]

Ejemplos que ratifican esa afirmación son las postal "Repartidor de pan", con la imagen de medio cuerpo del personaje, publicada por Arnó Hnos., sin

---

71 Daniel Buck tiene en su colección las dos postales que aquí se describen. Le agradezco la generosidad de proporcionarme las imágenes por anverso y reverso de las mismas, así como el dato del afiche promocional del Álbum antes mencionado.

72 Postal impresa como cromolitografía. Por el reverso tiene impreso el crédito: "Edición Foto Max T. Vargas, Arequipa & La Paz.". La postal, junto con otras que guardaba el artista Arturo Borda, forma hoy parte de la colección del Centro Cultural "Rónald Roa", en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.

73 Retter, Ob. cit. p. 166.

Foto 32. Max T. Vargas. Tres postales modificadas, editadas por Arnó H^nos^ Editores (Sin crédito de autoría). *Repartidor de pan* (De medio cuerpo respecto del original), *Cholita de La Paz*, y *Un aguador* (El original: *Un indígena*). Colección Buck. Washington, D.C., EE.UU.

acreditar la autoría de Vargas[74] así como *Cholita de La Paz* y *Un indígena*, ambas de la Colección Buck,[75] (Foto 32) y la ya descrita *Tipos indigenas de Corocoro (Bolivia)*.

Las firmas y nombres de Vargas en su obra

Max T. Vargas, como sus colegas de práctica, puso mucho empeño en que sus fotos fueran siempre claramente identificables como suyas, lo cual de por sí era un reto, dados los estándares sobre las imágenes que por entonces se manejaban. Un indicador cierto es la gran pulcritud del trabajo de toma, del positivado y del montaje en los passepartout con su nombre y el lugar. Además de la alta calidad que le procuró la fama de que en vida gozó, se preocupó de consignar su nombre y el lugar en todas sus obras. Todos los originales que he tenido oportunidad de ver tiene la firma impresa en el passepartout, refiriendo a sus estudios de Arequipa y La Paz o a una de las dos ciudades.

Algunas postales tienen impreso por el anverso, junto con la imagen, el monograma "MTV". Algunas fotos tienen letreros estampados por el reverso, hechos con sello seco, o con sellos de goma y tinta, indicando su autoría y el lugar.

Un caso peculiar es el ya mencionado pie de foto en una publicación: "Burgemeister-Vargas". Relacionados con lo dicho son los raros casos con los que he encontrado de hacia 1912, en que sobre el passepartout figura el nombre "Max T. Vargas, Sucesor". Por los avisos ya mencionados publicados en Sucre en 1912, podría deducirse que Vargas se asoció con Burgemeister y que acaso al final compró y/o heredó su estudio local por lo cual se acreditaba como "sucesor". En estos casos ya no figuran en su sello profesional las ciudades de Arequipa y/o La Paz.

Max T. Vargas y sus contemporáneos en Bolivia

Una pregunta pertinente es: ¿Por qué vino Max T. Vargas a trabajar e instalar estudio en La Paz? La pregunta no sólo concierne a la actividad y obra de Vargas,

---

74 Colección Eduardo D'Argent Chamot, Lima. Gentilmente me ha proporcionado las imágenes por anverso y reverso. La imagen de esta postal es la misma del "Repartidor de pan" de la Colección Frank G. Carpenter, de la Biblioteca del Congreso de EE.UU, aunque en este caso se lo reproduce de medio cuerpo, mientras que la imagen original es de cuerpo entero.

75 En este caso las dos postales se imprimieron con color, como cromolitografías.

sino también a la de muchos otros fotógrafos que transitaron por esta ciudad y su región y algunos que, como L. D. Gismondi, instalaron estudio en la misma.

Puede haber muchas razones para ello. En esencia todas están relacionadas con los hechos históricos y económicos de final del siglo XIX y principios del siglo XX en Bolivia.

En primer lugar, la "Guerra del Pacifico", 1879-1883, entre Bolivia y Perú, países amigos y aliados, contra Chile que los agredió, invadió y ocupó con gran pérdida y daño para los primeros. Tras la guerra Bolivia vivió una época de estabilidad política y administrativa en que se reforzó la institucionalidad pública. Eso produjo, como una de sus consecuencias el desarrollo de la economía, la infraestructura vial y edilicia y la cultura, bajo la administración de cinco gobiernos del Partido Conservador.[76] Durante ese lapso dicho partido político negoció un "status" de paz con Chile. Al mismo tiempo procuró la conexión real de Bolivia con el mar, a través de los territorios ocupados y construyó el ferrocarril Antofagasta-Uyuni-Oruro-La Paz.

En 1899 se produjo la llamada "Guerra Federal", guerra civil cuya causa fue tanto política como económica, por el control del poder, entre el sur del país, y el norte, en La Paz. El conflicto interno fue ganado por los liberales del norte, que propugnaban el establecimiento de un Estado Federal en Bolivia y la continuación de la Guerra con Chile para recuperar los territorios ocupados.

Una vez que se hicieron del poder político, trasladaron la sede del gobierno y el Congreso Nacional, de Sucre a La Paz, y gobernaron el país por los siguientes veinte años.[77] Contra lo que propugnaban, no establecieron un estado federal en el país y en 1904 suscribieron un tratado de Paz con Chile, por el que se cedió de manera forzada todo el litoral boliviano con los puertos de Antofagasta, Mejillones y Cobija, por el que ese país pagó una compensación de 300.000 de Libras Esterlinas, y garantías sobre inversiones bolivianas en los ferrocarriles, como indemnización por los territorios usurpados y construyó el Ferrocarril Arica-La Paz.

---

76 Los Presidentes fueron: Narciso Campero (1880-1884); Gregorio Pacheco (1884-1888); Aniceto Arce Ruiz (1888-1892); Mariano Baptista (1892-1896) y Severo Fernández Alonso (1896-1899).

77 Serapio Reyes Ortiz (1899-1899), José Manuel Pando (1899-1904); Ismael Montes (1904-1909); Eliodoro Villazón (1909-1913); Ismael Montes (1913-1917); José Gutiérrez Guerra (1917-1920), hasta que fueron sucedidos, tras un golpe de estado, por los gobiernos del Partido Republicano, de Bautista Saavedra (1920-1925) y Hernando Siles Reyes (1926-1930).

Los sucesivos gobiernos liberales, entre 1900 y 1920 centraron el poder económico del país en La Paz y usaron buena parte de la indemnización pagada por Chile para mejoras edilicias en la ciudad.

Simultáneamente, durante el año 1903, se produjo la llamada "Guerra del Acre", entre Bolivia y Brasil, por el control de los territorios del Acre, en el norte. Tras algunas escaramuzas entre fuerzas regulares de Bolivia y Brasil, el ejército boliviano, casi ausente, tuvo que retroceder, y el país ceder los territorios en disputa. Por el tratado de paz suscrito en ese mismo año se delimitaron entre ambos las fronteras que están vigentes. Adicionalmente, Brasil pagó a Bolivia la suma de 2,000.000 de Libras Esterlinas. Bolivia no usó esos recursos para consolidar su frontera noroccidental, sino que los gastó en la ciudad de La Paz.

Por todo lo dicho, La Paz fue el lugar en Bolivia donde mejor se podía estar. Había una mentalidad desarrollista protagonizada por los gobiernos liberales y por las elites económicas de hacendados, comerciantes, industriales y mineros, que usufructuaron de esos recursos.

Paralelamente, los industriales y mineros del Sur, se trasladaron de Sucre y Potosí a Oruro, con lo cual se constituyó un eje económico e industrial entre las ciudades de La Paz y Oruro; La Paz en primer lugar y Oruro en segundo. Sus elites sociales adquirieron preminencia y se construyeron abolengos y redes sociales de poder.

Este ámbito fue óptimo para la actividad de los fotógrafos profesionales, como los ya mencionados Carlos Portillo en Oruro y Julio Cordero en La Paz. Eso explica también que fotógrafos de otros lugares probaran fortuna en La Paz, como Max T. Vargas y Luis Domingo Gismondi que, como ya se ha dicho, instalaron estudios en la ciudad, a los que con el tiempo se sumarian otros como los Kavlin.

Entre los fotógrafos contemporáneos de Vargas es preciso mencionar de manera especial a Luis Domingo Gismondi. Los hermanos Jacinto y Luis Domingo habrían llegado procedentes de San Remo, Italia, al Perú y desembarcaron en el puerto de Mollendo, en 1892. Cabe presumir que allí instalaron casa, pues en esa ciudad contrajo matrimonio Luis Domingo con Doña Inés Morán, oriunda de Majes, en el año 1903, y allí murió el propio Luis Domingo en 1946, de manera repentina, haciendo escala en un viaje entre Lima y La Paz,

junto con su hijo Luis Adolfo.[78] Es casi seguro que Max T. Vargas conoció en Arequipa a Luis Domingo Gismondi y desde luego a los hermanos mayores de este, Jacinto y Esteban, que estuvieron trabajando con estudios de fotografía temporales en Arequipa y Cuzco, entre 1895 y 1898. Luis Domingo estuvo activo en La Paz y su región al parecer desde 1901 si no antes; se instaló en 1903 en esta ciudad, con su esposa Inés, el mismo año en que contrajeron matrimonio. Poco después, en 1907 formalizó la apertura del "Estudio Gismondi".

Cabe suponer que no fue fácil para Vargas o Gismondi abrirse paso en la ciudad porque ya había varios estudios fotográficos instalados y acreditados y la competencia profesional debió ser dura.

A fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX estuvieron activos, tanto en forma permanente como efímera y breve, numerosos fotógrafos y había varios estudios. Un caso es el del cuzqueño Miguel Chani, del que se conocen vistas y paisajes del lago y de Tiahuanacu. Manuel Mancilla fue un fotógrafo destacado del que se conocen algunas imágenes importantes, activo en Bolivia y el Sur del Perú, especialmente en Arequipa.[79] Entre los estudios estaba el muy acreditado de los Hermanos Valdez, que también sostenían otro estudio en la ciudad de Sucre. Estuvieron en La Paz los hermanos Sintich, que trabajaron con la Mission Scientifique Française y trabajaron allí entre 1903 y 1905. De hecho Fausto publicitó escuetamente su actividad en La Paz, como: "Fausto Sintich. Fotógrafo. Calle Comercio No .."[80] Tiempo después exhibió en una vitrina del comercio local un retrato del *Presidente Ismael Montes*, del que se hicieron postales.[81] Mas tarde expuso una fotografía de *Monte Blanco*.[82]

---

78 Considero poco probable que la Familia Gismondi tuviese un estudio fotográfico en Mollendo porque era un puerto de paso y con escasa población como para absorber tal actividad. Sin embargo, creo que sí mantuvieron la casa allí como el punto de ingreso de productos con que la familia pudiera comerciar, como el aceite de oliva de procedencia italiana que importaban a Bolivia durante las décadas de 1920 y 1930.

79 Dato proporcionado por Ramón Gutiérrez da Costa, CEDODAL.

80 "El Diario". Año III, No 705. Martes 5 de abril de 1906. p. 7. "Avisos Profesionales". El aviso no consigna el número de la calle Comercio.

81 "El Diario". Año III, No 669. Viernes 27 de abril de 1906. p. 3. Dice: "Varias / El Retrato de S. E. – Ha sido publicado recientemente, en tarjetas postales, el retrato de S. E. el señor presidente de la república. Dicho retrato se halla de venta en la acreditada tienda del señor Pedro 2º Ardiles, calle Comercio. Es muy parecido y es copia de una fotografía grande del artista Sintich. / Tiene el lema: "Honor y Progreso.""

82 "El Diario". Año III, No 705. Sábado 9 de junio de 1906. p. 3. Dice: "Varios / Cuadro.- trabajado por el artista Fausto Sintich, se exhibe en el escaparate de la casa Shoaus (Schohaus), un hermoso cuadro fotográfico que representa el rico mineral de Monte Blanco.

Probablemente el estudio más destacado e importante en la ciudad fue el de Julio Cordero Castillo (1879-1961), activo en la ciudad desde 1898 y con actividad personal más prolongada, hasta 1940. Cordero abrió su estudio hacia 1900 en la Calle Yanacocha. Este fue el gran ausente entre los colaboradores que contribuyeron con imágenes para el libro del Centenario de la República. Cordero debió sentir la presión de los nuevos fotógrafos que se instalaban en la ciudad como L. D. Gismondi y Max T. Vargas pues en 1905 publicó un aviso de casi media página, que dice:

> "Fotografía Artística / "Cordero" / Calle Ayacucho Nº 33 contigua a la Botica Boliviana. / La Paz - Bolivia / Este nuevo como bien montado establecimiento a fin de satisfacer el gusto más exigente ejecutando trabajos delicados que sean del agrado general no ha vacilado en hacer gasto alguno para atender al público, contando hoy con materiales costosísimos finos y modernos de última novedad. Acaba de recibir tarjetas gran variedad del tamaño más ínfimo al tamaño "Extra" "Salón" papeles "Platino" "Bromuro" "Dekko" "Lenta" "Velox" planchas de las afamadas marcas "Ilford" "Seed" etc. etc. / Fotografía Artística "Cordero" atiende todos los días desde las ocho de la mañana a cinco de la tarde, no impide el temporal nublado, es inmejorable. Trabajamos en el término de 48 horas para los de la ciudad y de 24 horas para los transeúntes teniendo ellos un parecido sorprendente y el rico material que lleva. Como pueden convencerse. Pasad que están expuestos todos los trabajos artísticos en el establecimiento. / Fotografía Artística "Cordero" / Es la única fotografía que posee en Bolivia el verdadero procedimiento en miniatura al esmalte "japonés", retrata al "Platino" y esmalte "Aglase". / Fotografía Artística "Cordero" / Atiende con especialidad a domicilio, al campo ó fuera de la ciudad; el único especialista en grupos de familia, especialista en retratos de guagüitas, contando con una instantánea recién llegada, de última novedad. / La Fotografía Artística "Cordero" / Está hoy al alcance de todas las clases sociales, debiendo á la fecha su fama á la gran baratura de precios y á los materiales finísimos recién llegado que emplea. / Los que deseen convencerse de cuanto ten expuesto, pueden visitar mi establecimiento- Ayacucho 33, contiguo á la Botica Boliviana, esquina del Mercado. / Julio Cordero. / Fotógrafo"[83].

Fotógrafo también con estudio y larga trayectoria fue J. A. Valdez, cuyo aviso dice:

> "Estudio Luz y sombra". Pintura y fotografía. / J. A. Valdez / En este establecimiento se ejecutan con esmero y rapidez y con exquisito gusto artístico los siguientes trabajos. PINTURA.— Retratos sobre tela, al oleo, al pastel, acuarela, re-

[83] "El Comercio de Bolivia", Año VI, Nº 1.363, 5 de mayo de 1905. p. 8. Publicado varias veces, sucesivamente desde el 5 hasta el 15 de mayo.

tratos ó (a) la tinta china y al crayón— cuadros históricos y alegóricos y en general pinturas de todo género sobre seda, joyas, relojes, bolsas, carteras, cigarreras, etc., etc. PINTURA Y FOTOGRAFÍA.— Retratos y vistas fotográficas iluminadas al óleo y a la acuarela. – Miniaturas. FOTOGRAFÍA. Retratos, grupos y vistas corrientes.— Ampliaciones.— Reproducciones de fotografías antiguas y modernas de cuadros al óleo, grabados, mapas, planos, etc., etc.— Retratos especiales para lápidas. La casa ha disminuido los precios de estos trabajos a fin de ponerlos al alcance de todos. AVISO A LOS INGENIEROS.- En la sección de fotografía de este establecimiento de arte se copian toda clase de planos al ferroprusiato. Se reciben trabajos de fotograbado. Retratos de silueta y para pasaportes. CALLE COLÓN Nº 64"[84].

Poco después Cordero publicó otro aviso:

"Nuevo taller fotográfico / El hábil fotógrafo Julio Cordero, miniaturista, reabre hoy su taller enriquecido con los nuevos materiales que ha traído de Chile."[85]

Durante la segunda década, ya al finalizar, se instalaron en La Paz los Hermanos Kavlin, Alejandro y Enrique, inmigrantes rusos que estuvieron activos en la ciudad desde 1918, y establecieron la llamada "Casa Kavlin", que tras ellos fue manejada por sus descendientes hasta época relativamente reciente. Ellos tuvieron también estudio en la ciudad de Oruro.

Otros fotógrafos de los que se tiene noticia fueron: B, Cáceres, activo entre 1900 y 1930; V. M. del Castillo, activo hacia 1925; J. Delaney, en los 1930; Abdón Flores, con estudio en la calle Colombia; Guerra D con estudio en la calle Oruro N° 22; Luis Boada con estudio en la calle Colón Nº 35, así como Hans Schwimmer, y el fotógrafo Abraham Guerrero que tenía estudio en la calle Murillo de la ciudad de Viacha, muy cercana a La Paz.

Hay que mencionar que el pintor Adolfo Castañeda Morón que contrató Vargas en 1905 para ayudarle con los retratos al óleo, en 1906 ofrecía sus servicios de pintor desde otro estudio fotográfico,[86] y finalmente en 1907 ofre-

84 Alarcón. Ob. cit. p. 823.

85 "El Diario", Año II, Nº 499. Domingo 1º de octubre de 1905. p. 3.

86 El Diario. Año III. Nº 845, domingo 25 de noviembre de 1906. p.3. "Estudio de pintura. El suscrito tiene el honor de ofrecer sus servicios a esta culta sociedad en los ramos de dibujo y pintura / Da lecciones a domicilio conforme a reglas académicas. / Recibe órdenes en la fotografía del Señor Luis Boada, Calle Colón, Nº 85. / Las muestras se exhiben en el establecimiento del Señor Chavaneix. / Adolfo Castañeda Morón. / 1m. Nbre. 23p.".

cía también servicios fotográficos.[87] Podría considerarse a este fotógrafo como discípulo de Max T. Vargas.

Según el libro del "Centenario de la República" en 1925 existían en La Paz los siguientes estudios fotográficos:[88]

- Gismondi, calle Yanacocha.
- Kavlin, calle Comercio.
- Julio Cordero, calle Yanacocha.
- José V. Velarde, calle Yanacocha.
- Julio C. Valdéz, calle Yanacocha.

Es notorio que cuatro de los cinco estudios consignados estuviesen en la calle Yanacocha, muy próximos entre sí, proximidad que incluye al de los Kavlin, en la calle Comercio, que es perpendicular y cruza a la Yanacocha. Además de esta referencia, en el libro hay varios avisos publicados por distintos fotógrafos, que también transcribo porque dan idea del trabajo de estos profesionales al cabo del primer cuarto del siglo.

El primero de ellos en Sucre:

> "Alfredo González B/ Estudio fotográfico Calle Ayacucho Nº 72. Sucre. / Especialidad en trabajos artísticos.- Montado con los últimos adelantos de las Casas Goerz de Berlín y Carl Zeiss de Jena.- Los objetivos para retrato con la última palabra así la ciencia óptica.— Los materiales que emplea son muy modernos y todos los procedimientos muy al día."[89]

José Velarde, de La Paz, publicó lo siguiente:

> "José V. Velarde/Fotógrafo/ Calle Yanacocha Nº 76 / Ofrece sus servicios profesionales al distinguido público en general, en retratos de estudio y de última novedad

---

87 El Diario. Año III. Nº 918, sábado 13/02/1907. p.1. "Fotografía Castañeda Morón Hos. /Desde el próximo domingo 10 de febrero queda establecida la conocida galería en la que hemos actuado anteriormente situada en la calle Chirinos Nº 93, casa de la Señora Magdalena v de Elío. / Desde luego ofrecemos al distinguido público los mejores y acabados trabajos fotográficos. / Los precios hemos reducido de un modo asombroso. /Es ya conocida la prontitud y el esmero que ponemos por satisfacer a nuestros clientes. / 1m. f.9."

88 Alarcón. Ob. cit. p. 892.

89 Alarcón. Ob. cit. p. 663.

> sistema americano ampliaciones, reproducciones, miniaturas, en color sepia, azul, verde y negro. Se atiende a domicilio para banquetes, comidas, matinées, matrimonios y días de campo. Laboratorio especial para desarrollo de placas películas e impresión de copias para aficionados, garantizando puntualidad y esmero, a precios sumamente bajos. Se entrega retratos para pasaporte en una hora."[90]

Los fotógrafos contemporáneos a Vargas en Sucre, fueron también numerosos, particularmente en el lapso aparentemente breve en que abrió estudio en esa ciudad.

Entre los fotógrafos no profesionales se puede mencionar a Arturo Posnansky (1873 + 1946), estrictamente contemporáneo de Max T. Vargas, que siendo ingeniero, también realizó importante obra fotográfica, tanto en el registro de Tiahuanaco, como en la antropometría, que estuvo en boga en todos los países de América a fines del siglo XIX y la primera década del XX.[91]

Se contó con la presencia esporádica de numerosos otros fotógrafos de paso por la ciudad y la región. Entre ellos, el más aventajado y reconocido discípulo de Vargas, Martín Chambi, que estuvo en La Paz en 1925, y participó en la Exposición Internacional del Primer Centenario de la República. Es posible que aquí se reencontrara con su antiguo maestro.

Otros fueron: el estudioso Adolf Francis Alphonse Bandelier que exploró Perú y Bolivia entre 1892 y 1903, acompañado por el fotógrafo Charles Fletcher Lummis (1859 + 1958).[92] Durante la tercera década del siglo estuvo activo por temporadas más o menos largas, entre 1925 y 1940, Roberto Gerstmann (1896 + 1964), que se presentó como fotógrafo industrial y que, durante su estadía editó un magnífico libro de fotografías.[93] Cabe mencionar también a Hans Mann (c.1900 + 1966) quien, contratado por la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina, recorrió las tierras altas de Bolivia haciendo fotografías de monumentos y obras de arte del periodo colonial.

---

90 Alarcón. Ob. cit. p. 827.

91 La mayor parte de la obra fotográfica de Arturo Posnansky, tanto los negativos de placa de vidrio como positivos en papel, así como otros elementos, ha sido recogida por Javier Núñez del Arco, que la conserva y exhibe en La Paz.

92 Gesualdo. Op. cit. p. 248. Ver también: Buck, Daniel. *Pioneer Photography in Bolivia: Register of Daguerreotypists and Photographers, 1840s-1930s*. Bolivian Studies, Vol. V, N° 1, 1994-1995.

93 Gerstmann, Roberto. *Bolivia. 150 grabados en cobre*. Braun & Cº Editores. París. 1928.

Conclusión

Max T. Vargas contribuyó con su obra a definir la profesión del fotógrafo y a elevarla al rango de obra de arte. También contribuyó a definir los altos estándares de calidad del retrato de estudio, usando efectos de iluminación, fondos especiales, poses y el manejo de la imagen con cierto aire neoromántico. Por otro lado, como parte de un camino de doble vía, con sus personajes típicos, paisajes y vistas, contribuyó a definir la imagen de Bolivia, al mismo tiempo que atendía una demanda por estos temas especiales y propios.

Con este trabajo y con los escasos ejemplos mencionados y/o ilustrados, he intentado hacer un esbozo de la gesta de Vargas en la Paz. Como digo en párrafos anteriores, aunque será difícil rastrear la obra dispersa de este fotógrafo, dado que sus archivos están perdidos, el hacerlo es una tarea pendiente y necesaria. Su figura y su obra son tan importantes como para considerarlo uno de los pilares de la fotografía histórica en el país. Es oportuno valorarla ahora, a más de cien años del inicio formal de su actividad en Bolivia y antes de que se le olvide totalmente.

Bibliografía

BUCK, Daniel. *Pioneer Photography in Bolivia: Directory of Daguerreotypists & Photographers, 1840s-1930s***.** Copyright © 1999.

GARAY ALBÚJAR, Andrés y Jorge VILLACORTA. *Max T. Vargas y Emilio Díaz. Dos figuras fundacionales de la fotografía del Sur Andino Peruano. 1896-1926*. IPAD-ICPNA. Lima, Perú, 2007.

QUEREJAZU, Pedro. *Luigi Doménico Gismondi. Un fotógrafo italiano en La Paz*. FAUTAPO. La Paz, Bolivia, 2009.

QUEREJAZU, Pedro. *Arte contemporáneo en Bolivia, 1970-2013. Crítica, ensayos, estudios*. La Paz, Bolivia, 2013.

SÁNCHEZ, Wálter. *Max T. Vargas en Bolivia*. INIAM. UMSS. Cochabamba, Bolivia, 1999.

Max T. Vargas: el fotógrafo como empresario y artista en el altiplano peruano boliviano

Jorge Villacorta Chávez. Alta Tecnología Andina (ATA).
Andrés Garay Albújar. Universidad de Piura.

La historia de la fotografía en los países latinoamericanos presenta un conjunto de rasgos compartidos más allá de las fronteras nacionales. El carácter 'estacional' o 'trashumante' de la práctica fotográfica a mediados del siglo XIX puede ser considerado uno de estos rasgos en común y está referido al fotógrafo como agente activo –generalmente extranjero–, que sale al encuentro de clientes y oportunidades de negocios. Es por ello que con frecuencia los fotógrafos viajaban por rutas comerciales conocidas en un territorio nacional (atravesando en ocasiones una frontera internacional), y pasaban periodos de una o más semanas en ciudades de importancia en las que podían atraer a la burguesía local mediante avisos publicados en prensa, en los que se especificaba el carácter único de la oportunidad de hacerse retratar en un plazo perentorio.

Es en estos viajes que un fotógrafo podía indagar hasta identificar posibles atractivos regionales que podrían convertirse en temas fotográficos de interés para segmentos de su público local, y con los cuales podría ampliar la naturaleza de su oferta en lo que a productos fotográficos se refería. A menudo estos temas eran también atractivos para viajeros extranjeros que se aventuraban a recorrer el territorio americano entre los trópicos, quienes adquirían las imágenes para estudiarlas directamente o agregarlas al archivo de trabajo como material para referencia futura.

Muy gradualmente, a partir de 1870, se puede observar un cambio en la actividad de algunos fotógrafos, quienes empiezan a dejar los viajes y a formar sociedades comerciales para establecer estudios de retrato, animados seguramente por el impacto que en las grandes ciudades europeas y norteamericanas habían

tenido los grandes estudios de este tipo, que además de satisfacer el deseo de una clientela ávida por verse retratada fotográficamente, se ponían de moda como lugares de encuentro o de intercambio cultural. El estudio de retrato propio en la práctica de los fotógrafos se presenta en el sur andino peruano tempranamente en Cusco y Arequipa por igual, y parece haber quedado firmemente instalado en el imaginario de los habitantes de la región hacia 1890.

El arequipeño Max T. Vargas es una figura novedosa entre los fotógrafos surgidos a partir de la última década del siglo XIX en el sur andino peruano y el altiplano peruano-boliviano, pues su caso presenta la combinación de las facetas de empresario y de artista en un solo y sorprendente perfil de fotógrafo. Prácticamente desde que fundó su primer estudio en Arequipa, en 1896, tuvo logros tempranos en su desarrollo fotográfico, alcanzando niveles de excelencia en el arte del retrato y en temáticas diversas, así como en manejos técnicos. Desde entonces se ve marcadamente su inclinación empresarial con el empleo de estrategias comerciales audaces y seductoras que contribuyeron con gran éxito a la expansión y aceptación local e internacional de su arte.

Lo que es totalmente insólito en su caso es su ambición casi desmesurada por estar activo en dos naciones a la vez, Perú y Bolivia. Su ir y venir entre un país y otro, cruzando una frontera internacional periódicamente y asegurándose de ser el principal y único enlace entre una ciudad importante y una capital nacional, manteniendo dos operaciones comerciales simultáneas en ambas a pesar de la gran distancia que las separaba, requirió gran energía, proyección y visión.

Un horizonte previo

El argentino Luis Alviña o, mejor dicho, la empresa Alviña y Ca.[1], y el boliviano Ricardo Villaalba son los directos antecesores de Max T. Vargas, en el sentido de que eran fotógrafos de un país en la región que, por asuntos laborales, atraviesan una frontera y trabajan en un país vecino por un tiempo más o menos largo. Ambos pertenecen sin embargo a la categoría de fotógrafo de vocación trashumante. A Alviña y Ca. se le ha ubicado activo en Arequipa

[1] Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden refieren incluso la existencia del fotógrafo Miguel Alviña, pero no llegan a aclarar del todo cómo se suceden en el tiempo estas tres operaciones fotográficas, ni los ámbitos en las que trabajan (Majluf y Wuffarden 2001:39-40).

entre 1865 y 1870[2]. El hecho de que en el reverso de una tarjeta-retrato con la dirección arequipeña de Calle de la Prefectura aparezca también la dirección paceña "Calle de los SS Zelles", prueba que Alviña y Ca. tuvo dos estudios -o centros de operación- activos en simultáneo, uno en Perú y otro en Bolivia, como posteriormente sería el caso con Max T. Vargas. Se desconoce, sin embargo, cuánto tiempo duró este estado de cosas para la firma. Por otro lado, es conocido que Luis Alviña estuvo activo en Cusco en 1897 donde obtuvo una Medalla de Plata en la Exposición Departamental de ese año, certamen en el que el joven Max T. Vargas obtuvo una presea igual[3].

A Ricardo Villaalba se le ubicó en Arequipa en 1878 como fotógrafo en un ascenso al volcán El Misti liderado por Rodolfo Falb, y con una exposición de despedida en esa ciudad el mismo año[4]. Pero su actividad como retratista en Arequipa está documentada desde cinco años antes, en 1873[5]. La creación de su álbum Pérou et Bolivie-Types et Costumes, hacia 1860, es una muestra precursora de un interés por los personajes nativos de los Andes peruanos y bolivianos, motivos que fotografió en ambos países (Pena 2007)[6]. Además, Villaalba recibió aparentemente el gran encargo de fotografiar la construcción de algunos tramos del Ferrocarril del Sur (Majluf - Wuffarden 2001: 100).

Ninguna de las tarjetas retrato de Villaalba realizadas en Arequipa y estudiadas por nosotros lleva dirección en esa ciudad. Eso, en su caso, hace su-

---

2 Las tarjetas retrato originales de época de esta firma que se hallan en los archivos familiares del Sr. José Rey de Castro y de la familia Montesinos Pastor en Arequipa así lo prueban. Operó desde tres locales distintos: Calle de la Prefectura 33; Vuelta de la Intendencia 32 y Esquina de la Merced 119. Uno de los avisos publicados en el diario La Bolsa, Arequipa, el 16 de febrero, p. 1; y el 9 de marzo, p.1 de 1866, indicaba lo siguiente: "Fotografía Alviña y Ca. Calle de la Prefectura No. 33. Retratos en tarjetas: (estilo de Lima y Europa). Retratos sobre charol y toda clase de tejidos. Ambrotipos sobre vidrio y placas coloridas. Vistas. Reproducciones e iluminaciones. Garantizando la hermosura, buena calidad y tintas indelebles. Se hallarán de venta en el mismo establecimiento retratos de personas notables, vistas de Arequipa y Puno. Las personas de fuera que necesiten copias, pueden dirigirse por el correo, incluyendo el valor anticipado en estampillas de correos. Productos químicos para fotografía de los más puros se hallarán en constante surtido. OJO- En este mismo establecimiento se compra pasamano".

3 El Comercio, Cusco, 1897: 14 de agosto, p.3; 21 de agosto, p.2; y 14 de septiembre, p.1.

4 La Bolsa, Arequipa, 21 de marzo, p. 3, 1878. Ver también: Garay, A. y Villacorta, J., en *Max T. Vargas y Emilio Díaz, dos figuras fundacionales de la fotografía en el sur andino peruano*, Icpna – Ipad, Lima, 2007, p. 43.

5 En el archivo familiar de Edgardo de Noriega se conservan tarjetas retrato dedicadas en ese año.

6 Este estudio está disponible en: http://digital.library.ryerson.ca/islandora/object/RULA%3A547

poner una actividad trashumante, con cambio de local cada vez que retornaba a la ciudad tras la realización de algún trabajo por encargo y se dedicaba al retrato por un tiempo. En el caso de Alviña y Ca., la existencia de tres direcciones arequipeñas en el espacio de 6 años, así como la inexistencia hasta la actualidad de tarjetas retrato posteriores a 1870, permite suponer tal vez una cercanía al tipo de actividad trashumante antes descrita.

Punta de lanza de una fotografía regional

Lo importante es que Max T. Vargas es de la categoría de fotógrafos con establecimiento comercial formal y de naturaleza fija, que elige cruzar una frontera entre dos países de ida y vuelta para atender dos operaciones de naturaleza de establecimiento comercial fijo, que constituían su empresa. Se hace evidente no solo el deseo de Max T. Vargas de dejar su nombre y poner su marca a una época, o su gran sed de lucro y éxito social, sino también una inmensa comprensión, una increíble capacidad y una incomparable inteligencia en el área de organización del Estudio de retrato como núcleo productor de imágenes en gran diversidad y en formatos que permiten una multiplicidad de usos.

A esta visión, que optimizaba los aspectos productivos del Estudio, habría que agregar su eficacia para inculcar su noción preclara de control de calidad y la celeridad con la que agenció su transformación en sede de una moderna empresa de servicios fotográficos, con características de punta de lanza en este género de negocios para una época de grandes desarrollos comerciales en la región.

Arequipa fue su centro de operaciones y el eje de su actividad hasta 1920 aproximadamente, momento en que abandona toda actividad profesional ahí definitivamente. Hasta entonces ya había tenido actividad en La Paz con socios estratégicos. Esta ciudad le era familiar y ahí pudo tener una estancia más o menos estable entre los años 1920 y 1930, para finalmente establecerse en Lima a inicios de los años 30, donde permaneció hasta su muerte en 1959.

La inexistencia de su archivo –arequipeño o paceño– y la escasa historia familiar y biográfica limitan el rastreo de sus periplos y de sus actividades en cada una de las ciudades donde estuvo activo. La mayor cantidad de información y fotografías originales que hemos podido acopiar datan del periodo de

1896 a 1920. En este texto proponemos que sus principales éxitos fotográficos, los que dan sustento al perfil de fotógrafo moderno que personificó Max T. Vargas –de enorme influencia en jóvenes fotógrafos que le asistieron–, son manifestaciones tempranas y se pueden ubicar en los primeros quince años de su actividad, trascurridos entre Arequipa y La Paz.

Max T. Vargas estuvo activo en Perú y Bolivia en simultáneo a mediados de la primera década del siglo XX, que es precisamente cuando se internacionaliza, y ninguno de sus contemporáneos puede comparársele en esto. Sus propuestas visuales solventes y variadas, destinadas a un gran público, surgieron de una excepcional e inagotable inventiva personal, de un afán y olfato comerciales que podrían ser descritos como innatos; y le condujeron a convertirse rápidamente en una presencia hegemónica en múltiples facetas en la fotografía de su época.

La novedad de los temas

La primera aparición pública de la que se tiene noticia para la obra de Max T. Vargas se dio en la ciudad de Cusco. Fue en 1897, en la Exposición Departamental organizada por la prefectura de esa ciudad. En ese evento expuso fotografías de nativos de La Convención, y retratos del presidente Nicolás de Piérola y del prefecto Pedro Carrión. Una de las notas periodísticas de entonces señalaba que Vargas era "un artista completo en su profesión" y se recomendaba al público que aprovechara de sus servicios, probablemente de retratos[7].

A la luz que da la perspectiva histórica no debería sorprender que Max T. Vargas fotografiara en Cusco y presentara su obra en la Exposición Departamental a un año de haber inaugurado su estudio fotográfico en la calle Santo Domingo en Arequipa. Su desplazamiento hasta la zona selvática cusqueña de La Convención hace suponer que identificó la existencia de un sentimiento regional cusqueño por incorporar elementos de identidad selvática bajo sus atractivos comerciales de recursos naturales. Max T. Vargas podría en este caso haber actuado asumiendo un encargo fotográfico, pero este tuvo el efecto de un acicate comercial para su propia visión. Lo cierto es que su primer paso hacia una visibilidad pública como "fotógrafo completo" lo dio en Cusco.

7 El Comercio, Cusco, 14 de agosto de 1897, p. 3.

Max T. Vargas. Calle del Triunfo, Cusco, 1897. 18 x 24 cm. Col. privada.

Desde este periodo en adelante, Max T. Vargas identifica temas fotográficos y los resuelve con temprana maestría –en algunos pocos casos, hasta llega a crearlos él–, para luego difundirlos y reforzarlos con el reconocimiento público. Hay un deseo de agregar temas al repertorio fotográfico que él conoce bien, el cual revela una comprensión sagaz de aquello que cimenta la reputación de un fotógrafo; por ello no duda en crearlos y ponerlos en circulación.

Max T. Vargas. Lago Titicaca, h. 1900 – 1905. 1 x 13 cm. Col. Carlos Aramburú Tudela (Instituto de Arte Fotográfico, Lima).

Los temas los concibe y construye como comercializables en el negocio de postales al que entra rápidamente. Tuvo interés por el territorio, las vistas naturales, la arqueología conocida –las calles del Cusco y los recintos del Valle Sagrado– y recientes descubrimientos, tipos nativos, costumbres, vistas urbanas, entre otros temas. Creó un repertorio de imágenes del Perú y del mundo sur andino, las cuales difundía en revistas ilustradas, además de ponerlas a disposición del turista y del extranjero especializado. Él hizo posible el cambio de una fotografía de registro documental y público restringido o especializado a otra dirigida a un gran público, destinatario de variedad de riquezas históricas y culturales, como era aquel conformado por viajeros, comerciantes y turistas.

Hay un caso que ejemplifica cómo Max T. Vargas supo manejar su presencia como fotógrafo oficial de un acontecimiento de repercusión cívico-reli-

Max T. Vargas. Cráter del Misti, Arequipa, 1900. 60 x 22.5 cm. Col.

giosa a partir de una primicia, y es interesante cómo a partir de ahí se abocó a obtener fotografías con temas novedosos para su repertorio. En octubre de 1900, el Obispo de Arequipa, Manuel Ballón, organizó un ascenso al cráter del volcán El Misti para la colocación de una enorme Cruz de Rieles. Todo el pueblo de Arequipa, autoridades, parroquias, cofradías e instituciones, se sumaron a esta empresa. La expectativa era enorme por la proeza de tal empeño. Y se logró. Según la nota periodística del momento, el fotógrafo oficial fue Max T. Vargas, quien hizo fotografías de la Santa Misa en la cima y otras vistas[8].

El beneficio adicional para Max T. Vargas, más allá de haber sido desig-

[8] El Deber, Arequipa, 23 de octubre de 1900, p. 2.

Archivo Fotográfico Martín Chambi, Cusco.

nado para hacer las fotografías, fue el efecto positivo en su reputación como fotógrafo arequipeño involucrado en los acontecimientos relevantes donde estuvieron comprometidos los ciudadanos y autoridades de la ciudad. De este modo le salió al frente a quien fuera su competidor directo en el arte fotográfico, el arequipeño Emilio Díaz, quien en ese año había sido ganador de una Medalla de Bronce en la Exposición Universal de París, noticia que llenó de orgullo cívico a los arequipeños[9].

Producto de ese ascenso de Max T. Vargas al Misti es la emblemática imagen ampliada del cráter del volcán que es un giro radical de lo que es

[9] La Bolsa, Arequipa, 7 de setiembre. 1901, p. 2.

una vista topográfica de un accidente o una característica física de una fracción de territorio, pues logró una construcción de paisaje natural evocador, con una estética dominante sobre el espacio, la luz y la forma. Esta fotografía distingue a Max T. Vargas, sin duda, como un innovador en la identificación de nuevos temas para una imagen fotográfica. Y por el foco y equilibrio de la imagen se revela poseedor de capacidad y dominio técnicos para haber fotografiado, con los aparatos del momento y a más de cinco mil metros de altura, resistiendo el frío y los fuertes vientos, una imagen inédita del cráter.

La panorámica de Arequipa hecha a cuatro cuerpos, es decir, a partir de cuatro placas diferentes por contacto, fechada en 1900, es una obra excepcional por la minuciosidad del detalle en el registro, enmarcado por la luminosidad y la profundidad de campo. En la misma inscripción hecha por Max T. Vargas en el reverso del original se enfatiza que es una imagen "[...] sin retoque ni compostura de ningún género [...]", lo que sustenta la intención del fotógrafo de respetar el registro y su consiguiente exaltación de la información visual que usualmente servía para constataciones topográficas o urbanas; con esto consigue la creación de una gran imagen paisajística por el poder del espacio natural circundante a la ciudad, tal como se puede apreciar (Pag. 134-135).

El punto de vista elegido en esta panorámica no es aquel ya tradicional, como era el mirador del Puente Grau –desde el cual los Hermanos Vargas harían una panorámica nocturna hacia 1919–, sino que correspondería a un lugar más río abajo. El día despejado y la hora vespertina fueron previamente estudiados antes de proceder a la operación de las tomas. La panorámica estuvo concebida para hacerse abarcadora y uniforme, con una visión muy amplia de las dimensiones urbanas de una ciudad monumental y sus puntos limítrofes con las áreas rurales y riberas del río[10]. La panorámica en su conjunto evidencia el cuidado extremo que puso Max T. Vargas en los giros del trípode y de las medidas de empalme entre cada placa, aunque seguramente en el copiado en laboratorio debió hacer los ajustes con mayor precisión, sin que ello supusiera intervención en el contenido de las imágenes.

[10] Estos asuntos han sido bien explicados por el arquitecto Ramón Gutiérrez en el comentario de la panorámica, ver pp. 74.

Expansión fotográfica en el altiplano

La Paz, capital de Bolivia, fue la ciudad más importante donde Max T. Vargas llegó en su expansión internacional. Se ha registrado su actividad muy a inicios del siglo XX, con la apertura de un estudio en la Plaza Murillo entre 1904 y 1905. El tránsito obligatorio entre Arequipa y La Paz, ciudades en las que llegó a administrar sus estudios en simultáneo por periodos, lo llevó a atravesar el altiplano peruano- boliviano, pasando por localidades como Puno y Moho en Perú y Copacabana y otros pueblos como Corocoro en Bolivia. Siguiendo su sentido agudo por innovar su repertorio fotográfico con fines de difusión o publicación, recaló en una zona donde acontecía uno de los descubrimientos arqueológicos más importantes del momento: la cultura Tiahuanaco.

Recientemente, en Lima, ha salido al descubierto una fotografía original del monolito El Fraile, una de las tres estelas de Tiahuanaco, de autoría de Max T. Vargas, probablemente tomada entre 1903-1905. La ampliación por sí sola sobrecoge y resulta ser una prueba fehaciente de la mentalidad innovadora y moderna del fotógrafo para concebir las posibilidades que le ofrecía el medio fotográfico. La imagen fotográfica en cuestión es un reencuadre de otra de la que es también autor: una imagen matriz del monolito en la que al lado de este aparece un hombre nativo sentado (ver página 19). La denominada imagen matriz fue utilizada por Max T. Vargas para postales y también inspiraría la portada del "Álbum Gráfico. Con vistas de las ruinas incaicas del Perú y Bolivia", una edición de una colección de fotografías de arqueología que él mismo editó en Lima en 1943 (ver página 110).

El reencuadre, o "cropeado", fue una decisión tomada con el objeto de crear otra visión de la estela, una imagen desprovista de la escala que proporciona el hombre nativo y, por tanto, desprovista de toda sugerencia documental etnográfica. El Fraile no solo se muestra como una piedra viviente, una piedra antropomórfica de un mundo pretérito que ha resistido el frío y el tiempo, sino que se actualiza por la forma como ha sido reinterpretado por el fotógrafo. Es la figura sola la que el fotógrafo quiso que viéramos. Y para asegurar su cometido, amplió la imagen dramáticamente: la copia mide 71 cm por 26 cm.

La copia tiene 110 años y está relativamente bien conservada, considerando que no parece haber estado pegada en soporte duro (cartón grueso). La ampliación es de 1903-1905, con papel delgado, como el de las imágenes

Max T. Vargas. Monolito El Fraile, Tiahuanaco, Bolivia, h. 1903-1905. 71 x 26 cm. Col. Jan Mulder, Lima.

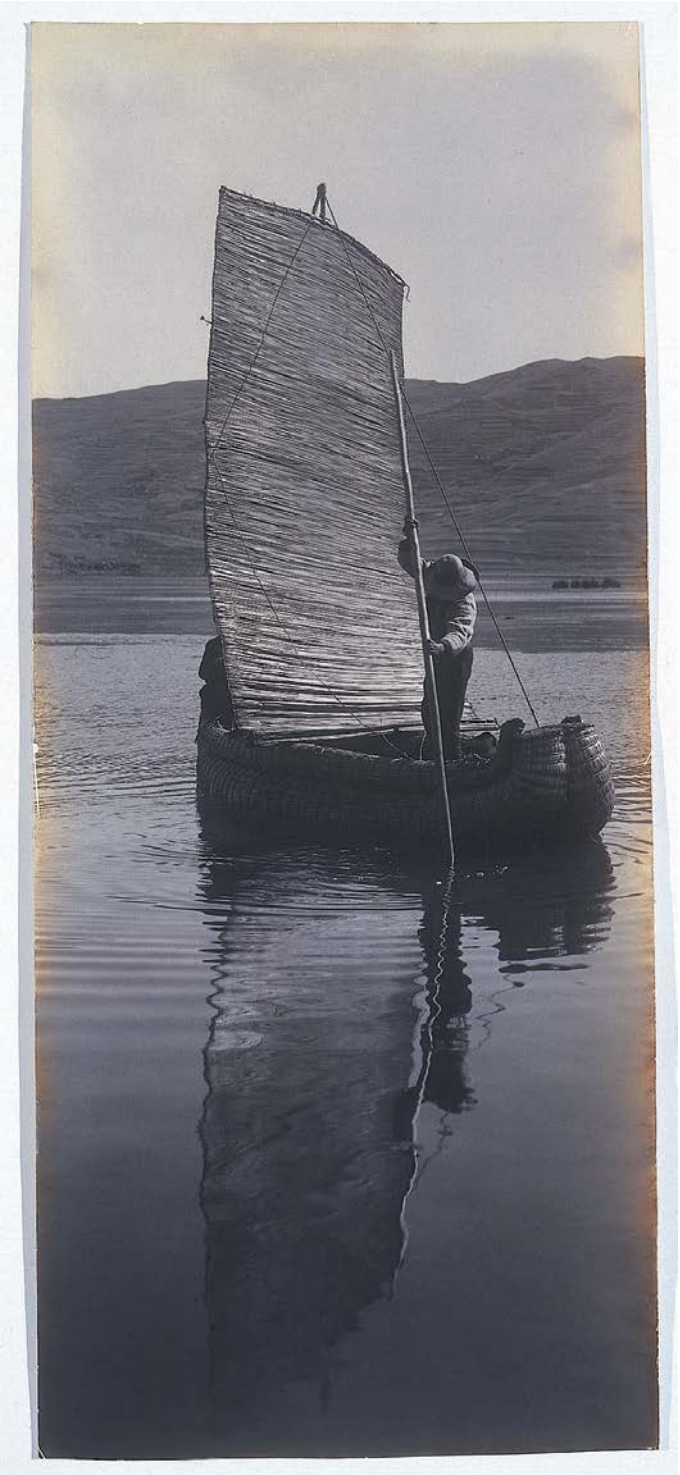
del personaje tocando quena de pie en un pequeño puente, o la del balsero del Titicaca (ambas en la colección de Hubert Duprat, Claret, Francia). Estas imágenes también son ampliaciones, aunque un poco más pequeñas, de temas relacionados a la zona arqueológica de Tiahuanaco o al altiplano. Las tres tienen el mismo sello, consistente en la sola firma en relieve a la derecha abajo, y podemos suponer que fueron tomadas en la misma época.

Una vez más, la utilización de las cámaras de gran formato, el trípode, las placas y porta placas, y otros accesorios, y la decisión de operar al aire libre; debe haber sido una hazaña similar en intensidad a la de ascender en misión fotográfica al cráter del volcán El Misti en Arequipa en 1900. Max T. Vargas ya tenía esa experiencia desde 1897, cuando fotografió en la selva de La Convención y en Cusco.

A fines del XIX las imágenes que circulaban en el sur peruano se hicieron a partir de las placas por contacto de estas con papel fotográfico: la placa entera puesta directamente sobre el papel fotográfico y expuesta a una fuente de luz. De ese procedimiento se elaboraban y ofrecían tarjetas de visita, retratos y postales. Según la demanda, el fotógrafo instruía a sus asistentes para realizar estas operaciones que eran relativamente mecánicas.

Estas placas, además de haber sido procesadas correctamente con los químicos, fueron sometidas por Max T. Vargas a un proceso de ampliado en tiempos en que no existía la ampliadora como aparato. En un mercado de la fotografía en el que imperaban las copias por contacto, esta producción era una innovación técnica y estética, porque: "[...] hasta principios del siglo XX las fotografías ampliadas constituían una rareza [...]"(Fontcuberta 2013: 29). Evidentemente, para ampliar una imagen era necesario agenciarse unas destrezas de laboratorio.

En comunicación personal con Cecilia Salgado, conservadora mexicana a cargo del Centro de Conservación del Centro de la Imagen de Lima, sobre la fotografía del monolito El Fraile de Max T. Vargas, ella corrobora que "[...] el tamaño de la impresión y las marcas que encontramos de los alfileres en la parte inferior indican que fue ampliada con una ampliadora solar que usaba condensadores para dirigir la luz solar y un lente de copiado que proyectaba el negativo en la hoja sensibilizada de papel, que en este caso fue sujetada a una superficie, probablemente vertical, por medio de los alfileres. No he visto hasta



Max T. Vargas. Balsero en el Lago Titicaca, Puno, h. 1903 – 1905. 58 x 24.5 cm. Col. Hubert Duprat.

Max T. Vargas. Personaje en ruinas de Tiahuanaco, Bolivia, h. 1903 – 1905. 58 x 24.5 cm. Col. Hubert Duprat, Francia.

el momento en Perú ese tamaño de ampliación para una fecha tan temprana, aunque he visto una fotografía hecha en el Estudio de Dubreuil, en Lima, que utiliza este mismo sistema de ampliación"[11].

Es una imagen extraordinaria de Max T. Vargas, porque a partir de ella se puede entender su liderazgo incuestionable en la fotografía andina peruano-boliviana. Es de una modernidad única por su aproximación al mundo antiguo de las Américas, a lo que representaba un misterio y oscuridad 'primitivos' para un mundo que creía ciegamente en el progreso y el avance de la ciencia y tecnología, como era el caso de la Europa de 1900.

Él moviliza sus aparatos fotográficos por los Andes, selecciona, elige e interpreta particularidades que serán relevantes para otras miradas. No parece detenerle nada ni nadie. Afronta las situaciones climáticas duras para el cuerpo humano, pero también para los materiales foto-sensibles de la fotografía. Apuesta por un repertorio fotográfico nuevo y actual, el cual le supondría un diferencial fuera de lo común frente a los fotógrafos competidores tanto de Arequipa, Cusco y de La Paz, a los que tuvo que enfrentar.

Sentido de primicia y el uso de fotografías

En su primera década de trabajo profesional a Max T. Vargas se le ubica activo en acontecimientos sociales, culturales y comerciales relevantes. Estas y otras circunstancias propiciaron en Max T. Vargas un sentido de lo fotográfico de una estética compleja, en la que pone el registro al servicio de su inventiva, y esta a la disponibilidad comercial a través de posibilidades de difusión, como postales, ediciones de especialistas, ediciones de divulgación general y vistas para viajeros y turistas. No hacía registros fotográficos documentales para ofrecer una imagen testimonial de algo exclusivamente. Se valía del registro para dejar su impronta y su propio interés: cuidó el registro pero dio peso a la interpretación artística, lo cual lo aleja de la creación de imágenes etnográficas o antropológicas con sentido cientificista.

En el inicio del siglo XX se empieza a configurar el mercado de las vistas y postales turísticas en Perú y Bolivia, el cual Max T. Vargas impulsó a fuerza

[11] Comunicación personal, Lima, diciembre de 2014.

de sus intereses comerciales con sus temas de arqueología muchos años antes del descubrimiento de Machu Picchu.

A partir de 1850, las vistas turísticas tuvieron un vasto mercado en Europa –con la consecuente competencia entre fotógrafos–, especialmente en los países del Grand Tour (Italia y Grecia) y la cuenca mediterránea. Las composiciones se centraban en torno a vistas, monumentos, paisajes, escenas de género y reproducciones de obras de arte, incrementando un vedutismo fotográfico[12]. La producción de vistas estaba vinculada a la existencia del estudio fotográfico, lugar donde éstas estaban disponibles en catálogos (Bajac 2011: 120 y 123)[13].

Los estudios fotográficos de Arequipa y La Paz serían los lugares donde estaba disponible el repertorio de Max T. Vargas, compuesto de imágenes obtenidas en los parajes por los que transitaba. Su olfato de las posibilidades que ofrecían las diversas situaciones que se le presentaban, en las que podía hallarse por intención o accidente, le permitió anticiparse a la demanda y preferencia por tipos, clases y temas fotográficos de cada uno de sus públicos.

En esta línea, el sentido de primicia también fue desarrollado en el ámbito periodístico por Max T. Vargas, acorde al concepto moderno implantado por Manuel Moral en Lima en 1912 con la fundación del diario "La Crónica". Este diario, la última de una serie de publicaciones gráficas de Moral, dedicó las primeras planas a los sucesos captados en imágenes, llegando a la imagen fotográfica única ampliada a página entera en muchos casos. Este uso particular de la fotografía en la prensa fue una innovación que se manifestó en un editorial del diario al mes de haber sido fundado: "En todos los países donde existe una prensa bien organizada, el `reporter gráfico´ es rueda esencial e imprescindible de su mecanismo informativo, y la sociedad que se da cuenta

---

12 El vedutismo (de *veduta*, 'vista' en italiano; plural, *vedute*) es un género pictórico típico del *Settecento* (siglo XVIII) italiano, desarrollado sobre todo en la ciudad de Venecia. Enmarcadas dentro del paisajismo, las *vedute* son vistas generalmente urbanas –que a veces parecen cartografías-, donde se reproducen imágenes panorámicas de la ciudad, describiendo con minuciosidad los canales, monumentos y lugares más típicos. Concebidas como recuerdos –casi como postales– para viajeros extranjeros, las *vedute* tuvieron mucho éxito, llegando su influencia a casi todos los rincones de Europa, e iniciando una característica forma de representar el paisaje.

13 El mayor estudio –que era una empresa familiar– en la región fue el del francés Félix Bonfils. Instalado en Beirut desde 1867, entrado a la década de 1870 ponía a disposición un catálogo con 15 mil copias fotográficas para turistas y viajeros especializados.

de esta importancia presta al fotógrafo de prensa todas las posibilidades necesarias para el cumplimiento de su misión" (Borda 2014: 5)[14].

"La Crónica" supuso en el Perú un adelanto en la fotografía de prensa que Max T. Vargas no desaprovechó. Sus colaboraciones con otras revistas de Moral como "Ilustración Peruana" y "Variedades" fueron frecuentes y sobre diversos temas, pero en "La Crónica" se evidencia un entendimiento muy puntual relacionado a la información de acontecimientos de interés nacional. Las fotografías de Max T. Vargas del devastador incendio del puerto de Mollendo en abril de 1912 fueron publicadas bajo el título "Catástrofe de Mollendo"[15]. Son vistas diurnas de los escombros del incendio en los amplios espacios donde hay evidencias de que el fuego arrasó con varias zonas importantes del puerto[16].

Max T. Vargas. Incendio de Mollendo, abril de 1912. 60 x 22.5 cm. Col. Archivo Fotográfico Martín Chambi, Cusco.

Justo al año siguiente Mollendo sufrió otro incendio, no tan catastrófico como el de 1912, pero de enorme impacto, pues dejó enormes pérdidas. Max T. Vargas fue a Mollendo –o probablemente estaba ahí– y fotografió la voracidad de las llamas, como lenguas de fuego en la noche. "La Crónica" publicó

14 En este artículo, Borda ha consignado esta cita que se publicó en La Crónica el 17 de mayo de 1912.

15 La Crónica, Lima, 10 de abril de 1912, p. 1.

16 Además de los envíos que hiciera Max T. Vargas al diario La Crónica, algunas fotografías se publicaron en la revista Variedades No. 215, Lima, 13 de abril de 1912, pp. 454-455. Las noticias dan cuenta de que se incendiaron siete manzanas importantes del puerto. Las fotografías del incendio también las puso a disposición del público local en las vitrinas de su estudio de Arequipa en formato postal y ampliaciones. El fotógrafo y coleccionista Carlos Aramburú Tudela posee un conjunto de estas postales y ampliaciones.

DIRECCION
Administración y Talleres
MERCADERES 482
Teléfono 156
Apartado 1087

LA CRÓNICA

Precio: 4 CENTAVOS

DIARIO ILUSTRADO POLÍTICO INDEPENDIENTE, É INFORMATIVO

Año II | Lima, domingo 20 de abril de 1913 | Num 371

Momentos álgidos del incendio en Mollendo

Las vistas que publicamos, han sido tomadas por el fotógrafo señor Vargas, en los momentos álgidos del incendio de Mollendo, cuando las llamas devoraban las manzanas que han quedado completamente destruídas.—El espectáculo, cómo puede juzgarse en estos nítidos fotograbados fué imponente y terrible—Fotos Vargas.

Fotos de Max T. Vargas. Portada del diario La Crónica, abril de 1913.

tres fotografías suyas en la portada del 20 de abril de 1913, bajo el titular "Momentos álgidos del incendio de Mollendo"[17].

De hecho, Max T. Vargas tuvo un perfil innato de fotógrafo múltiple que dio soluciones variadas al cómo fotografiar en diferentes situaciones y para diferentes fines, con niveles de excelencia en el manejo técnico y estético y, a menudo, con una mirada documental que combinaba lo paisajístico y lo informativo cuando convenía. No fotografiaba temas al azar, sabía del uso y destino que iba a dar a sus imágenes y tuvo una visión lúcida de las propiedades de la fotografía, rara para su tiempo.

Fotógrafo empresario. Publicidad y manejo de su imagen de marca

Solo para señalar una de sus estrategias comerciales, nos centraremos en el punto más obvio: su marca. Así como aparece en sus cartones, su nombre en sí mismo es una marca. Abreviar Maximiliano Telésforo Vargas a Max T. Vargas -un nombre largo y muy solemne (su firma de puño y letra, llena de curvas, tiene más que ver con lo ampuloso del nombre completo), abandonado en favor de una versión corta y a la moda del mismo, casi un apócope eufónico-, tiene que haber sido una decisión ligada a la imagen comercial que deseaba proyectar, pues el resultado genera capacidad de recordación al poseer una sonoridad fuerte -suena casi mejor en inglés que en castellano-, lo que revela

Imagen detalle con la firma de Max T. Vargas aparecida en reverso de fotografía, 1914. Colección privada.

[17] La Crónica, Lima, 20 de abril, 1913, p. 1. La leyenda a pie de portada dice así: "Las vistas que publicamos han sido tomadas por el fotógrafo señor Vargas, en los momentos álgidos del incendio de Mollendo, cuando las llamas devoraban manzanas que han quedado completamente destruidas. El espectáculo, como puede juzgarse en estos nítidos fotograbados, fue imponente y terrible- Fotos Vargas."

AÑO XLV — PRECIO.

Prevención

La Bolsa.

Arequipa, Lunes 31 de Octubre de 1904

SUCESO COLOSAL

EN LA

FOTOGRAFIA

DE

EMILIO DIAZ

Sólo por 30 dias.

Calle de Guañamarca 7 — TELEFONO Nº 37.

En vista de la competencia iniciada por la Fotografía Vargas y deseando complacer al público que me favorece dándoles mayores ventajas he resuelto reducir mi tarifa á precios mas bajos que ésta y por 30 dias en la forma siguiente:

RETRATOS AL PLATINO

Estampilla.....	por S.	0 80	la media docena.
Mignon.....	"	1 50	la " "
Visita.....	"	3 00	la " "
Victoria.....	"	4 00	la " "
Album.....	"	6 00	la " "

Precios convencionales para otros tamaños. Rije la misma tarifa para los trabajos á domicilio.

Ampliaciones tamaño natural en elegante passepartout S. 20 00.

¡ATENCION! ¡ATENCION! ¡ATENCION!

Toda persona que se retrate en tamaño Album, recibirá como regalo una tarjeta postal con su retrato.

Iluminaciones al Oleo de toda dimención á precios nunca vistos en Arequipa. Nueva exhibición de pinturas.

Ocurrid lo mas pronto esta ganga solo dura 30 días.

Emilio Díaz

Arequipa, Octubre 17 de 1904. v15p1

FOTOGRAFIA

—DE—

Maximiliano T. Vargas

Esquina de Mercaderes, Y PLAZA DE ARMAS

Estando por recibir un nuevo surtido de materiales el suscrito, ofrece al público sus bien conocidos trabajos al precio de costo, solo hasta el 31 del presente, los precios serán como sigue:

!!!! Retratos al platino !!!!

Estampilla de	S. 3	la media docena	por S. 1
Mignon	" 4	" "	" 2
Visita	" 8	" "	" 4
Victoria	" 10	" "	" 5
Album	" 12	" "	" 6

los demás tamaños y grupos á precios convencionales y equitativos.

Ampliaciones, tamaño natural y perfectamente acabadas solo por S. 25.

JOYAS PARA MINIATURAS

un gran surtido de dijes para reloj, alfileres de corbata, para sombreros, gemelos, medallones, broches, á á con su respectivo retrato iluminado por 3 cada uno. Cámaras: acabo de recibir una gran variedad de aparatos fotográficos, los que se venden á prueba; desde 5 hasta £ 20 y á fin de facilitar el pago á los clientes de mi casa se aceptan mensualidades ó cuotas semanales, previa garantía.

Asombrosa última novedad fotográfica.

¡COXIN! -- ¡COXIN! -- ¡COXIN!

Esta novísima preparación, con la cual se desarrollan planchas á la luz del día sin cámara obscura.

!!! ver para creer !!!

Arequipa, Octubre 15 de 1904. Max T. Vargas.

116 MERCADERES 11

Gmo. K

-----han traslad

—MERC

Lo mas

ara l

EL A

La Agencia Comercial Cooperativas la primera de ra caballeros, con pago sem Y la segunda, Ensagu con pago semanal de 30 c Ambas especies, se en Las personas que no los pueden verificar previo Arequipa, Octubre 24

Poderoso

Detalle de primera página del diario La Bolsa, Arequipa, 31 de octubre de 1904.

una comprensión de estrategias de proyección en la imaginación de un público potencial.

La presencia en los diarios arequipeños, cusqueños y paceños es notoria (en 1909 y 1910 publicó avisos en "El Comercio" de Cusco consignando las direcciones postales de sus estudios de Arequipa y La Paz). Invierte en anuncios dedicados a sus establecimientos fotográficos en los que ofrecía una variedad de servicios (retratos, vistas, etc.), además de una amplia gama de productos fotográficos. Como fotógrafo con imagen de marca, buscó mantener una presencia permanente en la prensa local arequipeña, en los diarios "La Bolsa", "El Pueblo" y "El Deber", principalmente[18]. En Bolivia actuó de similar manera, como lo señala Pedro Querezaju en su ensayo de este libro. En ambos países se vio enfrentado a una competencia representada por establecimientos fotográficos muy activos y un claro nivel de excelencia.

[18] Además, en sus avisos se anunciaba como representante de casas fotográficas extranjeras. En su local se distribuía la revista limeña Variedades, una forma adicional de atraer a más clientes. En un momento de declive de su estudio, al final de sus años en Arequipa, hacia 1919, ofreció productos como jabones y vidrios, poco relacionados con la fotografía. Ver sección de transcripciones de avisos y presencia en prensa escrita (p. 169).

Estudio de Max T. Vargas en la Plaza de Armas en un día de desfile militar, probablemente Fiestas Patrias, h. 1910. Véase la oferta de postales y vistas del Perú en español e inglés. En la esquina del segundo piso del Portal de Flores se nota su presencia con cámara de trípode y un asistente. Detalle de fotografía de fotógrafo desconocido. Colección Alejandro Málaga N-Z.

Vargas hace uso permanente de la publicidad para llegar a sus clientes y ofrecer sus productos, convirtiendo a la prensa en caja de resonancia de sus establecimientos. Es conocida en Arequipa la confrontación directa que tuvo con su competidor más fuerte, el fotógrafo Emilio Díaz. En octubre de 1904, los avisos de ambos aparecen lado a lado en la primera plana del diario "La Bolsa" y, por si fuera poco, el aviso publicitario de Díaz contiene una respuesta directa al aviso de Vargas, aparecido un día antes: "En vista de la competencia iniciada por la fotografía Vargas y deseando complacer al público que me favorece dándoles mayores ventajas he resuelto reducir mis tarifas a precios más bajos que ésta [ ]"[19].

Su sentido comercial explicaría la inversión económica que hizo al remodelar y decorar un local que inauguró en enero de 1904. Este lujoso y amplio establecimiento tenía una ubicación privilegiada en el centro de la ciudad de Arequipa, como lo era la esquina de la calle Mercaderes con el Portal de Flo-

[19] La Bolsa, Arequipa, octubre: 25- 29, 31, p.1; noviembre: 3-5, 7- 9, p. 1; 1904.

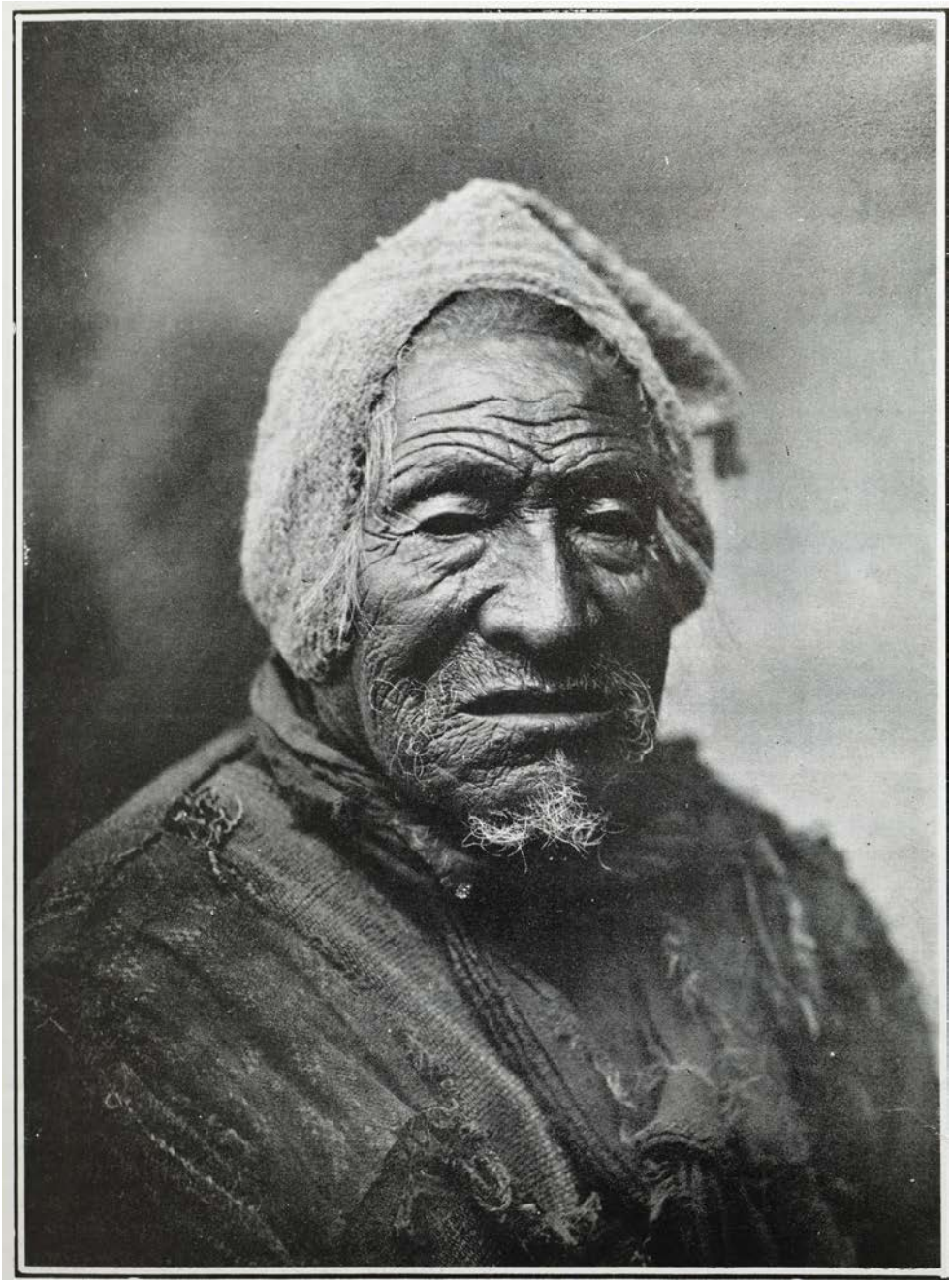
res, en la misma Plaza de Armas. En La Paz, en la misma época, inauguraría su establecimiento en la Plaza Principal (o Plaza Murillo). En Arequipa, el nuevo estudio era muy llamativo por el inmenso letrero colocado en el techo del tercer piso, sobre la galería de retratos, que en letra de molde llevaba escrita la palabra "FOTOGRAFÍA". Desde cualquier punto de la plaza era posible percatarse de su presencia. Este estudio de la esquina de la Plaza de Armas fue un establecimiento sofisticado para su época. Fue el primer gran estudio fotográfico arequipeño al estilo de los "templos de la fotografía" estadounidenses y europeos, con el que Vargas quiso embelesar al público. Por ello lo proveyó de ambientes diseñados para el confort de los clientes y la búsqueda de la fotogenia.

Precisamente, es a raíz de su inauguración que se detecta una estrategia audaz de relaciones públicas para promocionar su marca. Es un aspecto que tiene que ver con las relaciones que establece con periodistas, a quienes invita a conocer su nuevo establecimiento, motivo por el cual se publicaron crónicas y comentarios exclusivos sobre las características del local y sobre la calidad de fotografías que ahí se exhibían[20].

Es en este aspecto que Max T. Vargas marca un hito en octubre de 1910, cuando Pedro Paulet, reconocido científico y paisano suyo, le dedica un extenso reportaje en "Ilustración Peruana", una de las revista limeñas fundadas por Manuel Moral. Paulet señalaba en su artículo que "Max Vargas, es en fin, un artista, y por eso lo vemos abandonar lucrativas ocupaciones y seguros beneficios para descubrir modelos inéditos, bellezas inaccesibles, cuya reproducción no comprará después sino tal ó cual refinado turista [...]"[21]. La selección de fotografías en esta publicación sintetizan la complejidad de la obra de Max T. Vargas con fotografías de Tiahuanaco, vistas de Mollendo, del Lago Titicaca, retratos de damas arequipeñas y una cabeza de indio centenario en estudio. La similitud en el telón de fondo con otros retratos hechos por Max T. Vargas en La Paz hace suponer que la cabeza de indio corresponde a un indio fotografia-

20 "Progresos fotográficos", en La Bolsa, Arequipa, 13 de enero de 1904, p. 2. Ver También: "Visita de un cronista de El Pueblo a la fotografía de Vargas. Exposición de retratos", en El Pueblo, Arequipa, 15 de enero de 1905, p 3.

21 "Max T. Vargas. Un gran artista fotógrafo nacional", de Pedro Paulet, en "Ilustración Peruana", Lima, 5 de octubre de 1910, pp. 533-539.



Max T. Vargas. Cabeza de indio centenario, La Paz, Bolivia, h. 1905 – 1908. Copia digital moderna. Colección privada.

Max T. Vargas. Tarjeta postal promocional, Arequipa, 1914. 13.5 x 9 cm. Colección privada.

do por él en la capital boliviana[22].

La relación con personalidades arequipeñas destacadas fue tan importante como la relación que estableció con otros fotógrafos, como Manuel Moral. En 1898, tras una muy probable transacción, antes de abandonar Arequipa definitivamente, Moral le traspasó a Max T. Vargas las placas de los retratos que había producido en la Ciudad Blanca para futuras órdenes de parte de los clientes[23]. Es interesante considerar la decisión del joven Max T. Vargas de adquirir un archivo de negativos que le pudiera suponer conservar la cartera de clientes que el portugués pudo haber generado en los casi doce meses que duró su estancia en Arequipa. De hecho, a través de esta relación con Moral pudo obtener la preferencia de la familia Portugal, especialmente de la señorita Rosa Estela Portugal, a quien le haría uno de los retratos en estudio más notables de su producción en 1905. Moral había retratado a los miembros de la familia Portugal en 1898 en Arequipa.

---

22 El análisis del retrato de la cabeza del indio centenario ha sido desarrollado en el libro *Un arte arequipeño: maestros del retrato fotográfico* (Garay y Villacorta 2012: 73). También se analizó un retrato al mismo personaje a cuerpo entero en el mismo estudio. Esta imagen fue incluida en el álbum *Perú*, editado por la Casa Baselli en Lima, en los años de 1920.

23 La Bolsa, Arequipa, 25 de octubre de 1898, p. 4. Ver también: El Deber, Arequipa, 20 de setiembre, 19 de octubre y 9 de noviembre, de 1898, p.2.

Frasco original de laboratorio de Max T. Vargas con el grabado FOTOGRAFIA MAX T. VARGAS AREQUIPA Y LA PAZ. Dimensiones, altura: 20 cm., diámetro: 10 cm. Fotografía de Roberto Huarcaya S. Col. Roberto Huarcaya S.

En el manejo de la imagen y marca también se cuentan los saludos por fiestas patrias que hizo en 1914 con una postal con la bandera peruana en español y en francés; las coberturas fotográficas de hechos importantes anunciadas en la prensa local como los funerales del presidente Candamo, cuyas fotografías se exhibían en las vitrinas de su estudio; los bonos de ofertas aparecidos en revistas femeninas bolivianas; o la información en los reversos de los cartones de retratos con las reproducciones de las medallas obtenidas en diferentes certámenes artísticos.

En el periodo de expansión internacional, su marca enfatizaba su actuación simultánea en Arequipa y la Paz. Además de hacerlo explícito en los cartones de retratos, la marca "Fotografía Max T. Vargas Arequipa y La Paz" fue grabada en la superficie de los frascos donde almacenaba los químicos del laboratorio. El título del presente libro recoge literalmente esta inscripción.

El estudio fotográfico era el eje en torno al cual giraba toda la actividad y la visibilidad pública del fotógrafo. En los locales de Arequipa y La Paz puso a disposición su repertorio de vistas arqueológicas y de paisajes, tipos andinos, costumbres, tanto en postales como en otros formatos. Sin embargo, administrar eficientemente los estudios debe haber demandado a Max T. Vargas una organización en la que primaran el orden y la eficiencia. A la vez, debe haber generado en él una autoexigencia permanente de innovar en imágenes, servicios y productos. Para llevar a cabo su cometido empresarial, Max T. Vargas se hizo de un personal competente. Entre sus asistentes y discípulos más importantes identificados en Arequipa están los jóvenes hermanos Carlos y Miguel Vargas (no tenían parentesco con él), Martín Chambi, y su propio hijo Alberto, quienes desarrollarían brillantes carreras artísticas. Los Vargas y Chambi siguieron el modelo exitoso de empresa y arte que vieron en su maestro.

La presencia comercial de los hermanos Vargas, quienes se independizaron y abrieron su propio establecimiento fotográfico de retrato en 1912, en el Portal de San Agustín, y se convirtieron en competidores suyos con el mismo apellido, le supuso la necesidad de recurrir a la prensa una vez más. En un anuncio de 1916 decidió prevenir al público ante cualquier posibilidad de error, con una escueta pero enfática aclaración al final del mismo: "La casa no tiene sucursal alguna"[24].

El retrato fotográfico como obra de arte

¡Exhibición de retratos! Esta fue la exclamación que sirvió de título al aviso que Max T. Vargas publicó en la prensa local arequipeña para dar a conocer la inauguración de una "nueva y extraordinaria" exposición de retratos en su establecimiento, a inicios del año 1905[25]. Vargas, de espíritu audaz y seguro,

---

24 El Pueblo, Arequipa, 15 de abril, p. 2; 5 de mayo, p. 3, de 1916.

25 Ver: La Bolsa, Arequipa, 13, 14, 16 de enero, p. 1, 1905. El público arequipeño ya estaba habituado a las exposiciones fotográficas y se complacía con ellas. Una de las primeras exposiciones fue la del fotógrafo Ricardo Villaalba en 1878 con las vistas que acababa de obtener en ese entonces en el ascenso a la cima del Misti (Ver: La Bolsa, Arequipa, 21 de marzo de 1878, p. 3, en Garay, Andrés y Villacorta, Jorge, *Max T. Vargas y Emilio Díaz, dos figuras fundacionales de la fotografía del sur andino peruano*, Icpna - Ipad, Lima, 2007, p. 43). Posteriormente, desde que se inauguró el Centro Artístico en 1890, se hizo costumbre en Arequipa la organización de exposiciones fotográficas y artísticas, lo que supuso para los arequipeños un culto crecientemente refinado por la imagen fotográfica.

estaba decidido, desde una perspectiva comercial, a emplear todas las estrategias posibles para mostrar su trabajo, captar clientes y generar dividendos.

En agosto de ese año ganó la Medalla de Oro, empatando con Emilio Díaz en el concurso fotográfico anual convocado por el Centro Artístico de Arequipa. Fue premiado por sus retratos y ampliaciones[26]. De hecho, el retrato fotográfico era una creación a través de la cual los fotógrafos de ese entonces aspiraban a su consagración. En Arequipa, los límites del retrato como producto comercial eran ampliamente superados alcanzando una valoración cultural y artística en la sociedad. Por lo tanto, organizar una exposición dedicada exclusivamente al retrato artístico evidencia tal noción en Max T. Vargas, y su ímpetu de innovación, aunque esta exposición también tuvo como propósito convertirse en escaparate de lo mejor del retrato para atraer posibles clientes.

A primera impresión, los retratos, producto de procesos que acontecían en el interior del estudio fotográfico, pueden parecer de un fotógrafo distinto del que hizo las magníficas vistas en Tiahuanaco. La excelencia, sin embargo, es una, y las fotografías creadas en espacios tan diferentes tienen como génesis un solo espíritu artístico que se encarnó en él, con su intuición genial y su conocimiento y manejo de la fotografía. Su asombrosa capacidad es evidente en su noción de los rubros en los que trabaja haciendo imágenes. Así, mientras que las fotografías de arqueología, por ejemplo, las hacía intuyendo el interés que podrían tener para un público anónimo compuesto por viajeros o turistas, los retratos en estudio se apoyaban en la creación de vínculos personales y directos con el cliente. Por eso, en el retrato su aproximación psicológica al cliente era crucial.

Su estudio fotográfico de Arequipa tenía espacios que favorecían el proceso de creación del retrato. Además de las salitas y espacios íntimos donde el cliente se preparaba para la sesión de fotos, Vargas, con su carisma y modales de hombre de mundo, trataba a sus clientes y obtenía de ellos la serie de poses que ayudaban a lograr imágenes fotogénicas. En el proceso hacía gala de gran flexibilidad y paciencia, de manera que lograba que el cliente o clientes experimentaran una situación de confort, ideal para el logro de un buen retrato o de una serie de retratos.

---

[26] La Bolsa, Arequipa, 2 de agosto, p. 2, 1905.

Max T. Vargas. Serie realizada en sesión fotográfica a María López de Romaña de Rey de Castro, Arequipa, h. 1910. Tamaño de foto horizontal: 22 x 17 cm. Tamaños de fotos verticales: entre 17 y 19 cm x 9 y 11 cm. Colección: José Rey de Castro López de Romaña (†).

Max T. Vargas. Hermanos Adolfo y Juan Wagner y amigos, Arequipa, 1904. 21.5 x 12 cm. Col. Maruja de Wagner.

En ese punto, Max T. Vargas era consciente de que los retratos debían conservar el parecido al modelo original, es decir, él sabía que en Arequipa se vivía una fantasía europeizante (Balda y Latorre 2014); que las damas y caballeros hacían gala de sus trajes importados y sus modos refinados, lo cual era visible públicamente. Estos rasgos colectivos se hacían presentes en el estudio cuando llegaban los clientes pertenecientes a clases más pudientes. El intuitivo Max T. Vargas recogía en el retrato estas expresiones sociales, en parte por el trabajo cuidadoso en el manejo a cabalidad de las instalaciones y dispositivos técnicos con los que contaba en su establecimiento (Kracauer 2008: 20). Pero él perseguía ir más allá: quería aportar algo considerable de sí, y para alejarse de la mera y reconocible identidad, debía derribar la trama de superficialidades que ofrece la fotografía como registro.

De hecho, el "proceso fotográfico de producción de imágenes ha sido delimitado tanto por los inevitables requisitos técnicos del medio, sus eficacias y restricciones, como por las variaciones, juegos, transformaciones o normas aportadas por el operador que se ha convertido en fotógrafo" (Frizot 2009: 57). En ese sentido, Max T. Vargas transforma el retrato en una obra de arte por su búsqueda de fotogenia, de una imagen del sujeto o del grupo con un plus que él define en tanto autor. Conserva en el retrato la similitud (el parecido) obtenida por la máquina fotográfica, pero logra que la imagen fotogénica refle-

je cómo desearía ser recordado el interesado –la fantasía–, información que él obtenía del trato previo con este.

Hemos localizado en colecciones arequipeñas series de retratos logrados a una sola persona en una sola sesión de estudio, lo que evidencia que en una cuestión de minutos Vargas detectaba lo que buscaba el cliente y lo que podía pasar con su presencia en el espacio-escenario de la galería de retrato. Durante la sesión, con sus arreglos y decisiones en cuanto a poses y gestualidad corporal, empujaba al modelo a crear junto con él una imagen nueva y halagadora de sí: idealizada, hedonista y humanizada a la vez.

La fotografía grupal de cuatro caballeros (los hermanos Adolfo y Juan Wagner y un par de amigos), realizada en 1904 en su nuevo estudio de Mercaderes con Portal de Flores, evidencia la participación del fotógrafo en el arreglo con respecto a la ubicación de cada uno. Los contrastes intercalados de los trajes, los contra movimientos de las poses y la suavidad tonal del telón de fondo, son recursos aportados por Max T. Vargas en el logro de una imagen armoniosa donde cada figura individual ocupa un espacio propio, pero sirve a la vez para enaltecer al conjunto.

En un retrato de la familia Garibay de alrededor de 1902, realizado en el estudio de la calle Santo Domingo, anterior al gran estudio de Mercaderes y Plaza de Armas, Max T. Vargas carga de simbolismo al grupo humano, a pesar de que el telón de fondo que utilizaba en ese entonces era esquemáticamente sugerente de un interior, y en esta imagen resulta indiferente. El grupo de la familia, que presenta a todos sus miembros ordenados de modo convencional (tal vez pueda señalarse la ausencia de la madre), adquiere por una agudeza del fotógrafo un poder visual que se instala y constituye el impacto humano de la familia retratada y la hace memorable, sin que guarde relación con las limitaciones del telón y del espacio que este genera.

Vargas fue consciente de poder generar un lenguaje visual. Por ejemplo, tomando como actores a los miembros de este grupo familiar, desarrolla una gestualidad que involucra las manos como lo más expresivo. Las manos que tocan hombros y cuerpos simbolizan unión, amor, lealtad, compasión, perdón. Esto proviene de la gestualidad corporal desarrollada en la pintura occidental a lo largo de los siglos XIV, XV y XVI, para poder narrar sin palabras (Gombrich 2001: 303). Es más que probable que Vargas conociera de este valor visual. Roland Barthes

Max T. Vargas. Familia Garibay, Arequipa, h. 1902. 16 x 10 cm. Colección privada.

Max T. Vargas. Rosa Estela Portugal, Arequipa, 1905. 21 x 16 cm. Colección privada.

llama al conjunto de todos estos componentes del conocimiento del fotógrafo, "un saber generalmente cultural" (Barthes 1970: 129).

En el retrato de 1905 de la joven dama Rosa Estela Portugal, esta ofrece su porte físico y también su presencia de gran atractivo, por ejemplo, a través del vestido a la última moda que luce. Pero la imagen tiene un detalle significativo y lúdico que solo se puede ver en el espejo: la posibilidad de ver una postura nueva y la disposición de las manos. En este retrato todo el espacio y los elementos están al servicio de la micro-composición delimitada por el espejo. Un espejo que refleja también el telón de fondo, evidenciando que Vargas tuvo que maniobrar el telón hasta hacerlo curvo, de tal manera que cumpliera su función clásica de fondo para el conjunto del retrato, y que también pudiera reflejarse en él, favoreciendo el acento puesto sobre las manos, visibles gracias a este juego direccionado. Max T. Vargas resuelve en una sola imagen dos posturas con significados propios a partir de un mismo hecho y de una sola modelo. Definitivamente, él se vale de sus recursos fotográficos, pero también de su solvente cultura visual.

La fotogenia: imagen y repercusión de la belleza

La fotogenia es un proceso que surge de la relación entre el fotógrafo y el sujeto o modelo con el aparato fotográfico de por medio. En la sesión fotográfica se crea una situación irrepetible; el fotógrafo pone en juego toda su sensibilidad y su cultura visual en respuesta a lo que el modelo o la modelo le pida o espere de él. Todo esto está presente en la fotogenia, pero el círculo solo se cierra con el añadido del fotógrafo que es quien logra crear una imagen única.

Es decir, no es que alguien sea o no fotogénico, sino que está en las capacidades del fotógrafo el volverlo fotogénico, también. Y esto es algo que escapa al uso comúnmente vigente del término. La fotogenia es algo que es creación del fotógrafo pero ciertamente con el detonante de la presencia que está en el estudio frente a la cámara. La presencia de los retratados nos conmina a mirar en función de una fantasía, una fantasía que se difumina en los límites primarios del orden comercial, porque es obvio que los clientes en el estudio pagaban por el servicio de ser retratados.

Hemos sostenido anteriormente que el culto a la belleza femenina llevó

Max T. Vargas. María Antonieta Gibson, Arequipa, h. 1908 – 1909. 22.5 x 10 cm. Colección privada.

a los fotógrafos arequipeños a logros extraordinarios en el retrato artístico de estudio durante las primeras décadas del siglo XX. Pero fue Max T Vargas quien se adelantó en la definición plena de una estética fotográfica para elevar la belleza de la mujer a una dimensión visual que supuso la reinvención del atractivo físico como ideal de sublimidad, anhelo estético de la sociedad de Arequipa de entonces.

Años después del retrato de la señorita Rosa Estela Portugal, hizo una serie de retratos a la señorita María Antonieta Gibson en la que la búsqueda de fotogenia se ha convertido en una situación en donde la belleza o el atractivo del modelo no es solo su apostura o hermosura, sino su porte, su presencia y su gusto en el vestir, todo ello logrado por el impulso innovador del fotógrafo.

Lo interesante en los retratos de Vargas es que se crearon para ser apreciados –es el caso de la exposición que organizó en 1905–, como obras de arte. Fue así que lideró en el sur peruano una práctica del retrato femenino que no solo no tiene nada que envidiar a la estética del Estudio Courret, bajo Adolphe Dubreuil, en Lima, sino que inaugura una concepción de belleza moderna en el sentido más completamente fotográfico. La calidad de fotogenia que alcanza su trabajo en estudio vislumbra como valor eterno la belleza en la mujer que recoge en respuesta a la mundanidad propia de una sociedad con anhelo cosmopolita como la de Arequipa de 1900.

El estudio de lo que se conoce de la obra retratística de Max T. Vargas en conjunto revela una sensibilidad peculiar para su época y área de acción geográfica. Un conocimiento del arte pictórico europeo acompaña y alimenta buena parte del rango de sus soluciones de composición dentro de la toma y el encuadre al momento de la impresión. Se ha especulado acerca de su formación como fotógrafo en Inglaterra y aunque esto no está corroborado, resulta evidente su familiaridad con modelos de la pintura de retrato de los siglos XVIII y XIX.

Su asociación con el fotógrafo portugués Manuel A. Moral durante un breve periodo en Arequipa en el año 1898 podría también permitir comprender cómo pudo haberse desarrollado su apreciación por clásicos de la pintura del retrato sin tener que recurrir a la mención de un aprendizaje británico en su juventud. Su conocimiento de una gran tradición del retrato como género de la pintura es un dato clave en el análisis del alcance de sus logros concretos

Max T. Vargas. Sr. José Fermín Portugal, Arequipa, h. 1904, 13 x 9 cm. Colección privada.

en esta práctica. En su caso la referencia pictórica –cuando la hay– no significa una desatención a lo fotográfico del retrato. Max T. Vargas es consciente de los límites de las licencias en el retoque, por ejemplo, respetando las particularidades faciales que son parte de la identidad del modelo. El retrato del señor Portugal, donde los lunares son claramente visibles, es evidencia de aquello.

Por otro lado, la existencia de retratos fotográficos de ciudadanos arequipeños realizados en estudios extranjeros hacia 1900 o antes, y conservados en álbumes familiares y colecciones particulares, fue en sí otra posible vía de acceso a una familiaridad y conocimiento en materia de retrato. Hemos ubicado entre los álbumes fotográficos de familias arequipeñas retratos originales de los fotógrafos franceses Nadar y de Eugène Pirou del siglo XIX, por ejemplo. Esto claramente iba en correspondencia directa con las expectativas y exigencias que planteaban los clientes a Max T. Vargas en tanto fotógrafo artista. Surgió con esta dinámica de retroalimentación entre gusto de la clientela y propuesta artística del fotógrafo un horizonte estético en el cual la sofisticación de sus soluciones harían escuela.

El famoso retrato grupal de las Reinas de los Juegos Florales de Arequipa de 1912 y los retratos de las Reinas de Belleza de Arequipa que fueron proyectados en el Cine Teatro Fénix en 1914, causando furor en el público asistente y en las noticias de los días posteriores, son solo dos ejemplos que grafican el fuerte vínculo de Max T. Vargas con los actores de la sociedad y la expresión de su consecuente reconocimiento. Su innovadora presencia a través de sus aportes en el arte fotográfico arequipeño dejaron huella en la memoria local, específicamente en el recuerdo de un selecto círculo de artistas arequipeños.

El poeta Renato Morales de Rivera, en un artículo periodístico de 1929 –Max T. Vargas ya no vivía en Arequipa–, a propósito de una exposición fotográfica organizada en la ciudad que no gozó de su aprobación, desatando una fuerte e insólita polémica con los Vargas Hermanos en ese mismo diario, iniciaba su crítica señalando que en Arequipa el arte fotográfico tenía una excepcional y gloriosa tradición, de la cual Max T. Vargas era uno de sus máximos exponentes en "ya remota fecha"[27].

[27] Los fotógrafos que menciona Renato Morales de Rivera como los exponentes de una gran tradición fotográfica son Max T. Vargas, Emilio Díaz y Guillermo Montesinos Pastor. Ver: Morales de Rivera, Renato, "Rapidísima ojeada a la sección de fotografía en la exposición", diario Noticias, 10 de agosto de 1929.

Max T. Vargas. Reinas de los Juegos Florales de Arequipa, 1912. 37.5 x 26 cm. Col. Archivo Fotográfico Martín Chambi, Cusco.

Coda

El periodo temprano de Max T. Vargas, que comprende los primeros quince años de su carrera, está marcado por un "intenso espíritu artístico", como indica la noticia en "El Comercio" que daba a conocer su exposición en Lima en 1910[28]. Hacia 1905 había logrado en prácticas tan dispares como paisajes, vistas arqueológicas, tipos y retratos de estudio, fotografías innovadoras y de calidad, posicionándose claramente en la sociedad local, nacional e internacional. Sus desarrollos fotográficos amparados en las estrategias comerciales de visibilidad y difusión en Perú y Bolivia constituyen la prueba de un talento atípico para el arte y los negocios en el campo de la fotografía de su tiempo.

En la escena de la historia de la fotografía andina Max T. Vargas es una figura central. Su transitar geográfico con una actividad profesional de un país a otro corre en paralelo al tránsito de la evolución de la fotografía andina de-

[28] El Comercio, Lima, 29 de octubre de 1910, p. 1.

cimonónica, de un enfoque más funcional y de sociedades comerciales entre fotógrafos, a una visión andina moderna de marcada expresión artística donde el nombre propio se convertía en una marca reconocida por la sociedad. Esta veta abierta por Max T. Vargas en el sur peruano llegaría a su esplendor con Carlos y Miguel Vargas, conocidos como los Vargas Hermanos y Martín Chambi, discípulos los tres del primero. Definitivamente, con el empuje de Max T. Vargas, se abre en el siglo XX un vasto panorama de interrogantes de la fotografía en esta parte del continente que recién empiezan a resolverse.

Toda consideración acerca del inicio tardío de las investigaciones sobre la obra fotográfica de Max T. Vargas se ha remitido como justificación a la inexistencia –o inaccesibilidad, si admitimos que existe pero en paradero desconocido–, de un archivo de sus negativos fotográficos en placa de vidrio, y de una memoria familiar consistente. Pareciera admitirse que estas ausencias imposibilita la investigación en torno a su producción fotográfica, así como el sentido e impacto de la misma.

La pérdida de su archivo fotográfico, sin embargo, no es óbice para estudios que toman como punto de partida las copias originales de época de sus imágenes que se conservan en álbumes familiares, en colecciones privadas y en colecciones públicas. El proceso es más lento pero más rico también, pues los originales hacen patente su estética como no puede hacerlo un archivo de negativos en placas de vidrio. Ciertamente, no es necesariamente fácil ubicar originales, pero una vez ubicados estos, su análisis obedece a la identificación de temáticas, posibles periodos de producción, confrontación con otras piezas del autor cronológicamente cercanas, y comparación estilística y estética, con miras a establecer características autorales de Vargas en lo posible.

Este material, o lo que va llegando de él a conocimiento público, es un buen punto de partida para los investigadores, como lo demuestra el estado actual de los estudios acerca de la fotografía de Vargas. A partir de las imágenes en copia original es posible plantear nuevas y sugerentes hipótesis acerca de su trabajo y de la influencia que ejerció en la fotografía de la región del altiplano peruano-boliviano. Esperemos que como resultado de esto, el fotógrafo-empresario Max T. Vargas pronto deje de ser una presencia enigmática o misteriosa, difuminada en la historia de la fotografía en América del Sur, para convertirse en la figura icónica de una temprana y notable modernidad fotográfica altiplánica y sur andina.

Bibliografía

Balda, Ana y Latorre, Jorge. "Max T. Vargas y la moda internacional en el contexto de la fotografía arequipeña", en *Revista de Comunicación*, Universidad de Piura, Vol. 13, 2014.

Barthes, Roland. "Retórica de la imagen", en *La Semiología*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

Bajac, Quentin. *La invención de la fotografía. La imagen revelada*, Ed. Blume, 2011, primera edición en lengua española, Barcelona.

Borda Pacheco, Raúl. "Lente visionario", en suplemento Variedades del diario *El Peruano*, Lima, 2 de mayo de 2014.

Fontcuberta, Joan. "Catalá - Roca por dentro. Teoría y poética del contacto", en *Catalá - Roca. Obras Maestras*, Ed. La Fábrica, Madrid, 2013.

Frizot, Michel. *El imaginario fotográfico*, Ed. Ve S.A., Oaxaca, 2009.

Garay, Andrés y Villacorta, Jorge. *Max T. Vargas y Emilio Díaz, dos figuras fundacionales de la fotografía del sur andino peruano*, Icpna - Ipad, Lima, 2007.

Garay, Andrés y Villacorta, Jorge. *Un arte arequipeño: maestros del retrato fotográfico*, S. M. Cerro Verde, Arequipa, 2012.

Gombrich, Ernest. *La Historia del Arte*, Ed. Debate, Madrid, 2001.

Kracauer, Siegfried. *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2008.

Pena, Patricia G. "Ricardo Villaalba's Péron et Bolivie : types et costumes : an album of cartes de visite" (2007). Theses and dissertations. Paper 259, Ryerson University.

Majluf, Natalia y Wuffarden, Luis. "Índice documentado de fotógrafos activos en el Perú 1842 - 1942", en Anexo documental de *La Recuperación de la Memoria*, Museo de Arte de Lima, Fundación Telefónica, Lima, 2001.

Morales de Rivera, Renato. "Rapidísima ojeada a la sección de fotografía en la exposición", diario *Noticias*, 10 de agosto de 1929.

Max T. Vargas y su presencia en medios de comunicación impresos[1]

Andrés Garay Albújar
Jorge Villacorta Chávez

Max T. Vargas tuvo una percepción moderna de lo que implicaba la presencia mediática en distintas ciudades peruanas y bolivianas, a través de anuncios publicitarios y artículos dedicados a su arte y a sus lujosas instalaciones de su estudio en la calle Mercaderes 2 y 4 de Arequipa. Supo poner el acento en diferenciarse de su oferta fotográfica frente a las de sus competidores, como Emilio Díaz y los Hermanos Vargas en Arequipa, y Miguel Chani en el Cusco.

Asimismo, se valió de todos sus contactos y relaciones en la prensa ilustrada e informativa para promover su status de fotógrafo artista sin descuidar la expansión de sus negocios en el rubro de la fotografía: el editor Manuel Moral, a quien había conocido y con quien hizo un traspaso de placas negativas en Arequipa en 1898, publicó en su revista Ilustración Peruana, de octubre de 1910, un amplio artículo sobre el fotógrafo, escrito por su paisano Pedro Paulet, amigo de Alberto Rey de Castro, Presidente del Centro Artístico de Arequipa y a quien Max T. Vargas había retratado en diversas ocasiones.

En esta sección incluimos material transcrito de periódicos y revistas de época que posee este carácter, sin pretender a una exhaustividad definitiva en lo que a recopilación se refiere. La fidelización del cliente, como se le llama hoy en día, preocupó sobre manera a Max T. Vargas en su tiempo, lo que motivó que la desarrollara como estrategia sistemática. La publicación de sus fotografías de "fotoreporter", ocupan otro rubro que no está incluido aquí.

[1] La transcripción ha sido realizada por el licenciado Cristhian Rojas Rosas. Se han corregido errores tipográficos menores, y en algunos casos se ha respetado alguna omisión o duda de la escritura original.

1897. Diario 'El Comercio'. Cuzco. Agosto 14 (p.3)

Fotógrafo.– Hemos gozado en la admiración de muchas vistas brillantemente sacadas de cada uno de los departamentos de la Exposición y de cuanto en ella y en su fiesta ha sobresalido, como de los salvajes traídos de la Convención vistas hechas por el hábil fotógrafo señor Vargas que ha venido de Arequipa solo con ese objeto.

Este joven es un artista completo en su profesión como lo ha probado en lo dicho, por lo que lo recomendamos al público á fin de que aproveche de su corta estadía por acá.

1897. Diario 'El Comercio'. Cuzco. Agosto 21 (p.2)

[...] No debemos dejar esta recreadora sección sin mencionar, en justicia, las reproducciones en porcelana del fotógrafo Maximiliano T. Vargas, venido de Arequipa, que ha sacado brillantes vistas de todas las secciones de la Exposición é inmejorables retratos del Presidente de la República, señor de Piérola y del Prefecto del Departamento, señor Carrión, autor del gran Palenque; las reproducciones en lienzo del fotógrafo Alviña [...]

1897. Diario 'El Comercio'. Cuzco. Setiembre 14 (p. 1)

Exposición Cusco 1897
Medalla de Plata

[...] Al señor don Maximiliano Vargas por sus trabajos fotográficos.

Al señor Luis Alviña por id.

Al señor don Arturo Ramírez, por sus fotografías retocadas al carbón, retratos del coronel don Pedro J, Carrión y don Baltazar Latorre[...].

1898. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Octubre 25 (p.4).

Diario 'El Deber'. Arequipa. Setiembre 20, octubre 19, noviembre 9 (p.2).

Fotografía de M. Moral

Todas las personas que deseen más copias de los retratos tomados en mi galería, pueden obtenerlas en la fotografía de Max. T. Vargas, Calle de Santo Domingo N.° 3, frente á la "Botica del Pueblo" á quien he traspasado todos los negativos.

Arequipa, Setiembre 19 de 1898.

M.MORAL.

1900. Diario 'El Deber'. Arequipa. Octubre 23 (p.2)

Ascenso al Misti

" [...] Durante la misa se sacaron varias vistas fotográficas por los inteligentes astrónomos doctor De Lisle Stewart y Mr. Royal Harwood Frost y por el fotógrafo don Maximiliano T. Vargas; y concluída la ceremonia religiosa se tomaron otras, según se nos dijo, hasta el número de 18. [...] "

1901. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Julio 3, 4, 6, 8, 10 – 19 (p.3); y 27 (p.1); agosto 2 y 3 (p.3).

Fotografía de Max: T. Vargas

Calle de Santo Domingo N. 3.

———————————————————

A fin de que el público pueda juzgar los nuevos trabajos de esta Fotografía, ha resuelto hacer una rebaja de precios durante el presente mes, y se obsequiará –DOS DOCENAS– de Fotografías Estampilla á toda persona que tome **Una docena de retratos.**

Cuento con los mejores objetivos de Zeiss, Dallmayer, Ross, Voigtlander y otros especiales para toda clase de trabajos. Se hacen directamente retratos y grupos hasta el tamaño 40x50 c/m. para ello cuento con nuevo aparato de este tamaño.

Retratos al *Platino* –Ampliaciones.- Se iluminan retratos.- Vistas.- Albums.- Vistas Estereoscópicas.- Fotografías de la cima del Misti. &&.

¡Retratos Estampilla: .-100 por *5 Soles!* – Las personas de fuera de la localidad, que desde estas Fotografías, pueden enviar certificado por correo, cualquier retrato, el mismo que será devuelto con el número de las copias estampilla que deséen; para facilitar el pago, se admite sellos nuevos de correo.

Acabo de recibir y ofrezco en venta, un magnífico surtido de aparatos fotográficos, finos, de mano y trípode.- Equipos completos – Planchas frescas – Tarjetas.- Productos químicos.—Papel *Solio*.- Se dan muestras de este papel á quien lo solicite.- Se atiende pedidos del Interior.

Véanse los programas.- Exhibición de aparatos y muestras en el Establecimiento.—Arequipa, Julio 2 de 1901.

1904. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Enero 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 21 (p.3); 28 (p.4). Febrero 4 (p.4).

La Fotografía

MAX: T. VARGAS

Ha recibido y vende á precios reducidos un buen surtido de placas "*Sed*' [Sic] y papeles Velox Dekko. Aristo en sobres y Rollos. Atiende pedidos del Interior.

Diciembre 17–1m.

1904. Enero 13 (p.2). Diario 'La Bolsa'. Arequipa.

Progresos fotográficos

Invitados galantemente por el Sr. Maximiliano T. Vargas, para visitar su nuevo establecimiento fotográfico de la calle de Mercaderes, nos constituímos en él, siendo gratamente impresionados desde el primer instante, de los progresos obtenidos.

Fuimos recibidos atentamente por dicho señor, quien nos hizo pasear y conocer las distintas secciones y talleres del establecimiento.

En la planta baja, que es la entrada principal, se encuentra el salón de exhibiciones, y venta de materiales fotográficos. Está profusamente iluminado por luz eléctrica, lo que le dá en las noches un aspecto agradabilísimo, contribuyendo á ello la numerosa concurrencia de nuestra distinguida sociedad.

Aunque ligeramente, merece llamar la atención del público, el hermoso y original decorado *art nouveaut* con sus caprichosas cabezas en los ángulos y el grupo de golondrinas en el centro; completando el conjunto de la composición. A cada lado de la entrada se hallan pintados dos carteles decorativos, con alusiones fotográfico-pictóricas, representadas por cupidos que por lo caprichosos y bien manejados, son dignos de mención; todos estos trabajos han

sido ejecutados, en colaboración, por los artistas nacionales José G. Alvarez y Figueroa y Aznar.

Del fondo del almacén, parte una cómoda y elegante escalera que dá acceso al salón de espera, el que está arreglado con gusto y coquetería; en éste hay otra escalera en espiral, trabajo acabado de la fundición del Sr. Cayetano Arenas, que conduce á los tocadores ó salitas de *toillet*, que son cada una de ellas, una miniatura. Estas salitas se comunican con la galería, que es, sin temor de equivocarnos, por su amplitud, confort y condiciones requeridas, una de las mejores de su clase, pudiendo competir con cualquiera de la capital.

El Sr. Vargas tuvo la amabilidad de mostrarnos los aparatos, decoraciones y muebles artísticos de que está dotada la galería; junto con todo esto nos hizo ver un completo surtido de lentes, llegados últimamente y que al decir de éste, son lo mejor que hasta aquí se conoce en este ramo.

También tuvimos ocasión de admirar con la prontitud que se ejecutan los trabajos en dicha casa, encontrando en todos ellos el gusto artístico, el estudio de luz, que, traída hábilmente, sobre los modelos les dá una suavidad, transparencia y expresión de verdad, que son la nota característica de las obras de Vargas, motivo por el cual sus fotografías nada tienen que envidiar a los mejores retratos que hasta hoy se conocen.

———

La personalidad artística de Figueroa y Aznar, cobra nuevo relieve en cada una de las obras que pinta. No permanece estacionario, sin que por ello se deje arrastrar ni seducir por el aplauso ni por mentidas corrientes.

Pintor de la moderna escuela, ama la realidad, pero embellecida y vigorizada por el arte y el sentimiento. De ahí que todas sus obras, especialmente sus iluminaciones al óleo, se distingan por lo que constituye su característica, cual es el tinte de simpatía que inspiraá sus retratos.

Huyendo de la vulgaridad, ha procurado tener carácter propio, creando un género especial, esclusivo, personalísimo, al que debe su triunfo de hoy.

Los retratos, que se exhiben en la fotografía del Sr. Vargas, son una mues-

tra de sus condiciones y envidiables aptitudes, que se revelan en lo más trivial, atrayente siempre por su inimitable colorido y magistral ejecución.

Entre los numerosos trabajos que hemos visto, destácase en primera línea, el retrato de la Srta. Bedoya, por su originalidad acabada, bajo todos conceptos, así desde el punto de vista del pensamiento que la informa, como por la perfecta ejecución del delicado perfil que ha inspirado su fantástica composición.

———

Felicitamos pues al Sr. Vargas, por la idea de montar un establecimiento como el que dejamos descrito y que le sirvan estas líneas de aliento, para continuar en la tarea emprendida.

1904. Diario "La Bolsa". Arequipa. Mayo 9, 10, 11 (p.3).

LA FOTOGRAFÍA
MAX T. VARGAS

Acaba de recibir un inmenso surtido de papeles fotográficos, planchas películas, tarjetas reactivos.

Y vende á precios reducidos.

Así mismo ofrece la colección más completa de las vistas tomadas con motivo del fallecimiento de S. E.

1904. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Mayo 9 (p.3)

Fallecimiento del presidente Cándamo S.E. Murió el 6 o 7 de mayo

Los fotógrafos

En todos los tres días anteriores los diferentes fotógrafos de esta ciudad han tomado diferentes vistas de los actos fúnebres realizados; distingiéndose por sus trabajos los señores Emilio Díaz y Maximiliano Vargas.

1904. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Mayo 11 (p.2)

Exhibición

La Fotografía del Sr. Maximiliano Vargas, exibe magníficas vistas de los diferentes actos del funeral del que fué Excmo. Señor Candamo y con tal motivo se halla dicho establecimiento muy concurrido.

También el fotógrafo señor Emilio Díaz cuenta con fotografías de los mismos actos fúnebres.

Contamos pues con dos fotografías de primera clase que pueden competir con la mejor bien montada de la capital.

AÑO XLV — PERÚ — N. 8,461

La Bolsa.

Arequipa, Lunes 31 de Octubre de 1904

Aviso importante

SUCESO COLOSAL

EN LA FOTOGRAFIA DE EMILIO DIAZ

Sólo por 30 días.

Calle de Guañamarca 7 TELEFONO Nº 37.

RETRATOS AL PLATINO

¡ATENCION! ¡ATENCION! ¡ATENCION!

Emilio Diaz

Arequipa, Octubre 17 de 1904.

FOTOGRAFIA

—DE—

Maximiliano T. Vargas

Esquina de Mercaderes, Y PLAZA DE ARMAS

!!! Retratos al platino !!!!

—JOYAS PARA MINIATURAS—

¡COXIN! - ¡COXIN! - ¡COXIN!

¡¡ Ver para creer !!!

Arequipa, Octubre 15 de 1904. Max T. Vargas.

116 MERCADERES 116 — 116 MERCADERES 116

Gmo. Klug y Cia.

—han trasladado su almacen á—

—MERCADERES 116—

Lo mas necesario

para la buena salud

EL ABRIGO

Arequipa, Octubre 24 de 1904.

¡TE MAZAWATEE!

el preferido de las familias por su fama universal

WHISKY

legítimo de Buchanan y de Walker.

—Cognac Cristal y Clouret—

UNICA AGENCIA EN EL SUR DEL PERU

Juan Golding.

GRAN HOTEL CENTRAL Y EUROPA.

CON ANEXO

HOTELES DE PRIMER ORDEN.

Calle de Mercaderes Nos. 61 y 67, Rosario No. 3.

AREQUIPA—PERU

Baños tibios de tina, de lluvia y ducha.

Arequipa, Setiembre 10 de 1904. DEL SANTE Y MARONE Propietarios

Poderoso Desinfectante

DEL DOCTOR CHARCOT

¡mejor es precaver que curar!

POMADA EXCELSIOR

DEL DOCTOR CHARCOT.

F. Zegarra Ballon

—AREQUIPA—

Calle de Mercaderes Número 30

Arequipa, Enero 22 de 1904.

M. FORGA é HIJOS

—CASA ESTABLECIDA EN 1860—

—Calle de Santa Catalina Número 9—

AREQUIPA.

Fabricantes y Exportadores Importadores de artículo ultramarino

Compra:—Lanas,—Cueros,—Coca,—Oro—Plata.

Giros sobre Lóndres, Paris, Hamburgo, Barcelona, Lima y Cuzco.

—SUCURSAL EN EL CUZCO—

Calle del Marqués, Nos. 66, 71, 73 y 75.

Agentes del Banco del Perú y Lóndres

COMPAÑIA

SUD AMERICANA DE VAPORES.

—CARGA PARA EUROPA—

HORACIO LYON—GERENTE

GOLDING & Co.—Agentes C. S. A. V.—MOLLENDO.

Vino Moqueguano

DE UVA PURA DE LA HACIENDA

"LOCUMBILLA"

POR MAYOR Y MENOR

AREQUIPA

COMPAÑIA

y Fábrica de Elaborar Maderas Limitada.

—AREQUIPA— Y —MOLLENDO.

IMPORTACION DE MADERAS

MADERAS DE SUPERIOR CALIDAD

AL PUBLICO

Habiendo establecido desde esta fecha una casa de comisiones y consignaciones en esta ciudad, calle Artes No 153 ofrezco á mi antigua clientela mis asiduos servicios.

La casa se ocupará de compra y venta de artículos nacionales y extranjeros, en especial de todo lo necesario para el trabajo de minas y establecimientos metalurgia y goma clástica; de la venta de de metales, de letras de cambio y en general de todo negocio referente al ramo de comisiones consignaciones.

Cuenta con buenos agentes en el interior y exterior de la República.

Oruro, 1o de Octubre de 1904

Ernesto Hagemann.

1m.

1904. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Octubre 18 (p.3), 19 (p.3), 20, 21, 22, 24 –solo Díaz-, 25, 26, 27, 28, 29, 31 (p.1). Noviembre 3, 4, 5, 7, 8, 9 (p.1). Solo Díaz: 10, 11, 12, 14, 15, 16 (p.1)

SUCESO COLOSAL

EN LA

FOTOGRAFÍA DE EMILIO DIAZ

⇒ Sólo por 30 dias.

Calle de Guañamarca 7 **TELEFONO N° 37**

En vista de la competencia iniciada por la fotografía Vargas y deseando complacer al público que me favorece dandoles mayores ventajas he resuel to reducir mi tarifa á precios mas bajos que ésta y por 30 días en la forma siguiente:

RETRATOS AL PLATINO

Estampilla _ _ _ _ _ _ _ _	por S	0 80	la media docena	
Mignon _ _ _ _ _ _ _ _ _ _	”	1 50	la ”	”
Visita _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _	”	3 00	la ”	”
Victoria _ _ _ _ _ _ _ _ _	”	4 00	la ”	”
Album _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _	”	5 00	la ”	”

Precios convencionales para otros tamaños. Rije la misma tarifa para los trabajos á domicilio.

Ampliaciones tamaño natural en elegante passepartout S. 20 00.

¡ATENCIÓN! ¡ATENCIÓN! ¡ATENCIÓN!

Toda persona quese retrate en tamaño Álbum, recibirá como regalo una trarjetá postal con su retrato.

Iluminaciones al Oleo de toda dimensión á precios nunca vistos en Arequipa. Nueva exhibición de pinturas.

Ocurrid lo mas pronto esta ganga solo dura 30 días.

Emilio Díaz

Arequipa, Octubre 17 de 1904.

V15p1

FOTOGRAFIA

DE

Maximiliano T. Vargas

Esquina de mercaderes, Y PLAZA DE ARMAS

Estando por recibir un nuevo surtido de materiales el suscrito, ofrece al público sus bien conocidos trabajos al precio de costo, solo hasta el 31 del presente, los pecios serán como sigue:

!!!! Retratos al platino !!!!

Estampilla	de	S. 3	la	media docena por	S.1
Mignon		" 4	"	"	" 2
Visita		" 8	"	"	" 4
Victoria		" 10	"	"	" 5
Album		" 12	"	"	" 6

los demás tamaños y grupos á precios convencionales y equitativos. *Ampliaciones*, tamaño natural y perfectamente acabas solo por S. 25.

JOYAS PARA MINIATURAS

un gran surtido de dijes para reloj, alfileres de corbata, para sombreros, gemelos, modallones, broches, & & con su respectivo retrato iluminado por 3 S. cada uno. Cámaras: acabo de recibir una gran variedad de aparatos fotográficos, los que se venden á prueba; desde 5 hasta £ 30 y á fin de facilitar el pago á los clientes de mi casa se aceptan mensualidades ó cuotas semanales, previa garantía.

Asombroso última novedad fotográfica.

¡COXIN! — ¡COXIN! — ¡COXIN!

Esta novísima preparación, con la cual se desarrollan planchas á la luz del día sin cámara obscura.

¡¡¡ver para creer!!!

Arequipa, Octubre 15 de 1904. **Max T. Vargas**

1905. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Enero 13, 14, 16 y 18 (p.1).

¡Exhibición de retratos!

En la fotografía de Max: T Vargas, tendra lugar, el día de mañana la nueva y extraordinaria exposición de retratos, donde el público podrá apreciar el adelanto y la perfección de sus trabajos; asi como juzgar el incremento que la casa ha tomado en la importación de nuevos artículos, especialmente en tarjetas de más de 150 modelos distintos, y par(sic) primera vez conocidas en esta ciudad.

MAX: T. VARGAS.

1905. Diario 'El Pueblo'. Arequipa. Enero 15 (p.3).

Arequipa y el arte.

VISITA DE UN CRONISTA DE «EL PUEBLO» Á LA FOTOGRAFÍA DE VARGAS. EXPOSICIÓN DE RETRATOS.

Una vez más hemos tenido ocasión de admirar los genios artísticos que produce Arequipa.

Invitados especialmente por el joven señor Maximiliano Vargas, visitamos la elegante instalación de fotografía que gracias á sus esfuerzos y constancia ha llegado á ser la primera de su género entre nosotros y digna de la cultura de Arequipa.

Y hemos visto reunidos en un espacioso establecimiento importantes adelantos y últimos materiales en el arte fotográfico: máquinas, entre ellas una valiosa de que se sirve cotidianamente, treinta y seis hermosas decoraciones de diversos tamaños, prensa automática que le permite obtener los *positivos*, por medio de focos de luz de sol, con la asombrosa rapidez de algunos segundos para cada imagen, productos químicos europeos, costosas lentes acromatizadas silla de toda clase de movimientos, caballitos y otros objetos para fotografías caprichosas de niños y de criaturas, caballetes, pinceles, variedad de tarjetas de las mejores calidades, en una palabra: un menaje con todos los útiles indispensables en una instalación completa.

Pero no es esta variedad de materiales lo que nos ha llamado la atención, ni ese local provisto de todas las secciones necesarias para los trabajos del arte: departamento de exposicion, antesala, salitas de tocador, espaciosa galería en el tercer piso dispuesta para graduar la luz, cámaras pequeñas para imprimir, ampliar, iluminar y lavar: ni todos los descubrimientos dew que se sirve Vargas para retratar al platino, al carbón, y valiéndose del notable metodo *rembrandt*; ni las hermosas iluminaciones al óleo y á la acuarela que se ejecuta con rapidez y perfección; ni todo ese bien montado establecimiento del que alguien ha dicho «que puede rivalizar con los de su clase en esta costa del continente».

Lo que nos ha sorprendido agradablemente haciéndonos palpitar de entusiasmo es encontrar en el joven artista arequipeño uno de esos seres privilegiados, que bajo la apariencia de hombres corrientes, llevan en su inteligencia la sublime chispa del genio creador de la belleza, que saben dominar la materia inerte y trocarla en luz, color, movimiento y vida, haciéndonos experimentar ese placer dulcísimo de la contemplación de la belleza artística, depurada de las imperfecciones de la naturaleza; de esos seres que dotados de la cualidad de discernir lo bello, lo sorprenden á su paso donde quiera que lo encuentren, y lo encierran, por decirlo así, en una estrofa, ó en papel de música, ó en un lienzo tozco, ó en una tarjeta, ó en un pedazo de bruto mármol.

Y que esos eres superiores á todo lo vulgar nazcan y se multipliquen en el mismo suelo donde vimos la luz primera, que sea Arequipa la ciudad que se honra con sus producciones, que llaman la atención en el extrangero(sic), es lo que hace vibrar nuestro orgullo nacional y halaga nuestro amor propio.

No creemos que la fotografía de Vargas no deje nada que desear; por el contrario reconocemos que, con todos sus útiles, no sería más que un bosquejo al lado de una gran instalación europea, pues sus trabajos son limitados y sus aparatos los indispensables, pero esto es precisamente lo que dá mérito á la obra de los artistas arequipeños, el que sin los útiles variados y el menaje lujoso con que se contaría en uno de aquellos establecimientos completos donde asombran todas las maravillas del arte, obtengan esa admirable combinación de luces cominando(sic) el elemento impalpable en las imágenes al *rembrandt*. con la misma facilidad y perfección con que lo haría el más aventajado discípulo del famoso artista alemán que dio su nombre á este hermoso descubrimiento; el que merced al gusto artístico y al talento natural, lleguen á alcanzar en los trabajos de iluminación esa variedad de admirables coloridos en el más harmonioso y agradable conjunto; el que sin escuela y sin grandes maestros, y luchando siempre contra las realidades de la vida, logren subir tan alto en el arte de representar las bellezas esparcidas en la naturaleza, que nos admiren con sus imitaciones llenas de naturalidad y gracia como Vargas con ese delicioso muestrario que ostenta su fotografía, donde están congregadas en voluptuoso ramillete las más hermosas flores del pensil arequipeño.

Esa nitidéz en las bellas imágenes, ese buen gusto y elegancia en las posturas, ese arte para aprovechar unos sencillos telones y figurar con ellos los fondos más variados, es lo que revela la disposición natural del artista de nacimiento.

Ni la prensa, ni ningun hombre que ame á su pueblo deben ver con indiferencia á esos obreros de la belleza que lo honran con sus dotes singulares: su deber es aplaudirlos y estimularlos para que aprovechen en bien de su patria esos tesoros que próvido depositó en ellos el Artista por excelencia.

¡Cuántos de estos seres superiores no ha producido Arequipa!

Pero todos ellos se han visto perseguidos por el destino y menospreciados por sus mismos hermanos, que eran los llamados á ayudarlos y socorrerlos,

En cualquier otra parte, en tierra europea, por ejemplo, no se habría mirado con indiferencia á maestros de música sagrada y eximios ejecutantes como Díaz, Prado y Rojas; á pintores como Zeballos y Alcázar: á arquitectos como el Maestro Lúcas que levantan suntuosos edificios, como nuestra hermosa catedral, y á tantos otros que vinieron al mundo dotados del genio artístico, ya en las artes plásticas, ya en la música, el lenguage de la armonía, ya en la misma poesía, el arte del sentimiento.

Pero aquí! Aquí no se les conoce siquiera, han pasado desapercibidos y después de una carrera de privaciones y de miseria, sin salir de su humilde medio social, ganando para pasar la existencia, han sido vencidos en la lucha por la vida y han muerto oscuramente sin una flor, sin una lágrima, sin un laurel.

Esa es la misma historia, triste, llena de desventuras que se repite día á día, desde maestro Lucas hasta Anco, desde Melgar hasta Velarde.

Pero es tiempo de que cese el egoísmo y la indiferencia, conozcamos de una vez los talentos que tenemos escondidos, y aunemos nuestros esfuerzos con los suyos para que el helado soplo de la envidia no marchite sus energías y sean una esperanza para el porvenir.

Por eso hoy que vemos con orgullo el adelanto de las artes plásticas en Arequipa, damos nuestra entusiasta felicitación y nuestra palabra de aliento al artista arequipeño, llámese Vargas, Díaz, Guzmán o cualquier otro.

Y ya que no nos es posible hacer otra cosa, exclamemos, señalándoles el camino ideal de la gloria, sembrado de espinas pero coronado de laureles; ese es el sendor(sic) que os ha trazado la naturaleza ante vosotros, seguid por él hasta vencer la cima!

1905. Diario 'El Pueblo'. Arequipa. Febrero 5, 8, 9 y 17 (p.2).

ALBUMS.

La Fotografía Max. T. Vargas» acaba de recibir la más alta novedad de Álbums para tarjetas postales.

Fotografías del último Matinée.

1905. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Agosto 2 (p. 2)

Fotografías profesionales

1er premio Madalla de oro al señor Emilio Diaz, por sus retratos y ampliaciones fotográficos.

1er premio –Medalla de oro al señor Max T. Vargas, por sus retratos, ampliaciones y estudios fotográficas.

2º premio medalla de plata en suerte entre los señores Adolfo Castañeda Morón y Víctor Zapana, por iluminaciones fotográficas.

1906. Diario 'El Pueblo'. Arequipa. Agosto 1 (p.3)

Retrato de Ugarte

El retrato del héroe arepuipeño (sic) Manuel Ugarte, que se ha colocado en el Salón Consistorial, es una ampliación fotográfica hecha por el fotógrafo Max. T. Vargas.

Allí se ve al joven valeroso vestido con uniforme de marino.

Se halla colocado en un marco dorado, con fondo de felpa roja.

El cuadro medira un metro aproximadamente,

Sobre el retrato se ha colocado una corona de laureles,

1908. Diario 'El Pueblo'. Arequipa. Abril 21, 22, 24, 26, 27 y 29 (p.3). Mayo, 8, 9 y 10 (p.2). Junio 7 (p.3)

FOTOGRAFÍA

MAX: T. VARGAS

Calle de Mercaderes, esquina Plaza de Armas.

Ofrece á su distinguida clientela un selecto y escojido material recientemente importado, para la ejecución de sus trabajos.

Como agente de la «EASTMAN KODAK Co. para esta ciudad y La Paz (Bolivia) tiene constantemente en venta todos los productos de esta renombrada firma, como son: Películas, Papeles; Tarjetas postales «Velox»: Tarjetas para retratos: &&. Depositario de las insuperables placas «MARION» por su rapidez y finura, asi como de las placas «SEED» el surtido más completo.

Vende un gran lote de fondos pintados al óleo á precios excepcionales, se envian muestras.

Cámaras de mano con lentes «Goerz» «Suter» Zeiss &&.

Atiende pedidos de provincias y directos del Extranjero en condiciones ventajosas.

Abril 21 de 1908.

1908. Diario 'El Pueblo'. Arequipa. Julio 29 (p.3). Agosto 4, 5, 6, 14, (15 agosto p.4); 18 y 21 (p.1). Setiembre 26 y 27 (p.1)

Fotografía Max: T. Vargas

———————————

AREQUIPA PERU ~~~~~~~LA PAZ BOLIVIA

———————————

Acaba de recibir un selecto y elegante surtido de materiales importados especiamente para la ejecnción de sus trabajos, lo que tiene el agrado de participar á su distinguida clientela.

Como agente de la «Eastman Kodak» y «Marión& Co» tiene en venta cámaras «kodak» de toda clase- «Suter y otra marcas Maquinitas «Fick> forma, reloj o bolsillo. (sic)

PELÍCULAS de toda dimensión. Magnesio para fotografiar de noche.

PELÍCULAS «Seed» y «Marión». Una gran existencia desde 6x9 hasta 50 y 60 centímetros.

TARJETAS. Un gran surtido última novedad, para vistas y retratos.

PAPEL y tarjetas postales Velok» y SOLIO.

Prensas, Cubetos, caballetes, lámparas trípodes, lapiz para retocar etc. Vistas y tarjetas del Perú.

Ingredientes y productos químicos. Elegantes albums para postales y portaretratos.

Atiende pedidos de provincias y manda muestras á quien lo solicite.

¡¡Precios módicos!!

Arequipa, Julio 28 de 1908

1908. Diario 'El Pueblo'. Arequipa. Diciembre 10, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 28 y 29 (p.3)

Cámaras Kodak

Krugener, y Suter 50 modelos diferentes para placas y películas, de toda diménsion; trípodes de metal, sujetadores para id, utensilios y accesorios, acaba de recibir la

Fotografía Max: T Vargas

Y participa a su clientela haber recibido también un hermoso juego de fondos de Galería, en las que ofrece sus trabajos

Para la Pascua y Año Nuevo

Un variadísimo y elegante surtido de tarjetas postales de fantasía y Albums para postales, lo mejor que ha llegado á Arequipa.

Diciembre 5 de 1908

1909 y 1910. Diario 'El Comercio'. Cuzco.

1909:

Setiembre: 18 (p.3), 23, 25 (p.1)
Octubre: 2 (p.1), 5, 14, 16 (p.4)
Noviembre: 9, 11, 25 (p.4)
Diciembre: 4, 18, 21, 25, 28, 30 (p.4)

1910:

Enero: 8, 11, 13, 15, 18, 20 (p.1) (coincidió con avisos de Miguel Chani y Emilio Diaz)
Febrero: 1, 3, 12, 15, 17, 19 (p.1)
Marzo: 1, 3, 5, 17, 22, 24, 29, 31 (p.4)
Abril: 2, 5, 7, 9, 12, 19, 21 (p.4)
Mayo: 3, 7, 10, 12 (p.4), 14 (p.1)
Junio: 7 (p.10), 16, 18 (p.4) (coincidió con avisos de Miguel Chani y Emilio Diaz)
Julio: 7, 9, 12 (p. 4)
Agosto: 4 (p.2), 9, 11, 13 (p.4)
Octubre: 18, 20, 21, 26 (p.4).
Noviembre: 3, 5, 15, 17, 26, 29 (p.4) (coincidió con avisos de Miguel Chani y Emilio Diaz)
Diciembre: 3, 6, 10, 15, 17, 24, 27, 29 (p.4) (coincidió con avisos de Miguel Chani y Emilio Diaz) Fin avisos MTV.

1910. Diario 'El Comercio'. Cuzco. Junio 7 (Martes) (p.4)

FOTOGRAFÍA

MAX. T. VARGAS

ESTABLECIDA EN 1896

AREQUIPA
PERÚ
Calle Mercaderes
Esquina Plaza
de Armas Ns. 2 y
Teléfono 138
Apartado N. 141

LA PAZ
BOLIVIA
Plaza Principal
Apartado N. 3
Dirección telegráfica

«FÓTVARGAS»

ESTUDIO FOTOGRÁFICO – Es sin disputa el primero de su clase en el Sur de la República y en Bolivia. POSTALES ILUSTRADAS – La colección más notable y completa de Ruinas, Antiguedades, Tipos, Costumbres, &. &. Del Cuzco, así como de Mollendo, Arequipa, Puno, Tiahuanacu, La Paz &. &.

VISTAS FOTOGRÁFICAS – La misma colección en fotografías tomadas directamente

natural. – VENTA DE MATERIALES – Importación de artículos fotográficos, cámaras, y accesorios. etc., etc. Represento á principales Fábricas de Europa y los EE. UU. – Solicite Ud hsta de precios catálogos, y muestras que se le enviarán gratis.

N. 8049 prm. Max. T. Vargas

MIGUEL CHANI DIRECTOR Y PROPIETARIO

De la Fotografía Universal

Talleres Marqués, N.90—Cuzco—Apartado 23ª-Teléfono 41
Dirección Telegráfica: Fotuniversal

———————————

Galerías y talleres de primer orden—En un bautizo, en un matrimonio, en un fallecimiento y en cualquier momento solicite U. el rápido servicio de uno de nuestros expertos fotógrafos. —No pierda D. estas oportunidades, pasado un tiempo las fotografías de estos acontecimientos representan un valor incalculable para U.

Precios al alcance de todos los gustos y conveniencias,- Ventas y contratos al contado.

A U. Le hace falta y debe ordenar un sello de jefe, el mismo que haremos de forma bonita y duradera.Mandamos encomienda por correo.

FOTOGRAFIA DE EMILIO DIAZ

Arequipa—Establecida en 1896

Guañamarca N.7 **Teléfono N. 37**

Premiada con medalla de Oro y Plata en varias Exposiciones Artísticas de esta ciudad y con medalla de Bronce en la Exposición Universal de París de 1900—Cuenta con una magnífica Galería montada con todos los adelantos y se encarga de toda clase de trabajos como:
RETRATOS AL PLATINO &.

Aplicaciones de toda dimensión. Iluminaciones al óleo y á la acuarela,

→ Tiene en venta vistas de Lima, Arequipa y Mollendo ←

1910. Revista 'Ilustración Peruana'. Lima, 5 de octubre. Pp. 533-539.

MAX T. VARGAS

Un gran artista fotógrafo nacional

El forastero, llegado á Arequipa, que deambula bajo las graníticas arcaidas de su solemne "Plaza de Armas" se siente pronto atraído por la llamativa exposición de fotos que encierran las vidrieras en la esquina del "portal de Flores". Son las vidrieras del lujoso establecimiento de Max T. Vargas, un gran fotógrafo y sobre todo, un gran artista.

Hace un siglo que Nicéforo Niepce, llevando á zaga Daguerre, inventó la fotografía y desde entónces la mecánica y la química no se han dado reposo para mejorar los alcances de ese procedimiento mal llamado arte gráfico. Resultados: la fotografía se ha vulgarizado casi como la escritura, ha superado al sonido en velocidad de percepción, al ojo humano, en la profundidad de vista y á todos los sentidos en la amplitud. La "cámara" es no solo la mejor reproductora, sino también productora de documentos; es universal, internacional, ubicua é infatigable; es ciencia, es industria y oficio..... ¿pero es en realidad Arte?

Cierto que si por Arte se entiende lo que es bello, el arte fotográfico produce este efecto..... algunas veces.

No conviene en verdad para sentirse sinceramente impresionado, referirse á la contemplación siempre agradable, pero por mil otros títulos que la belleza en sí misma, de los positivos que tenemos en presencia á nuestro alcance. Estos son en mayoría imágenes de seres conocidos, otros de personas simpáticas, algunos en fin de cosas artísticas, es decir, imágenes en los que lo que más apreciamos es el *original*. Pero hagamos la experiencia de contemplar fotografías de seres indiferentes, de *originales* que no sean totalmente extranjeros al sentimiento y ya veremos si en todos ellos encontramos encanto estético.

Y es que en todas las *artes*, se llamen ó no *bellas*, por mejores que sean los procedimientos técnicos, lo que les comunica la emosión estética es el artista, es decir, la personalidad del ejecutante. Y entre los fotógrafos, como entre todos los gremios, los artistas forma la minoría. Por un espíritu sensible á la

luz de los bellos efectos, por un artista que aprecia á través de su objetivo, lo verdaderamente simpático y emocionante, ¡cuantos enfocadores insensibles á la estética, cuantas mediocridades más ó menos honorables, cuanta rutina y cuanto prejuicio!

Max Vargas es arequipeño, hijo de la neurótica sultana del Misti, de esos horizontes á gama policrómica, de cielo límpido y espectáculos musicales. Max Vargas es además joven; de esa generación que nació entre los relámpagos de la guerra nacional y, que sin escuela ni maestro, se abre paso por su propia savia á través de los viejos fracasados quienes tanto sufrieron entónces, que ya no forman sino sauces lloro es de pesinismos. Max Vargas es técnico; de esas almas solo sintonizadas con las ondas que emite la ciencia y de las que no puede decirse que viven sino cuando vibran por ella y con ella. Max Vargas, es en fin, un artista, y por eso lo vemos abandonar lucrativas ocupaciones y seguros beneficios para descubrir modelos inéditos, bellezas inaccesibles, cuya reproducción no comprará después sino tal ó cual refinado turista, sorprendido de poder hallar tales perlas donde no pensaba encontrar sino la profusa y doquier presuntuosa vulgaridad.

Cuando en la selva vírgen se apercibe viva la bella flor preferida luciendo sus galas al sol, sobre el enmarañado fondo del ramaje brutal y de la seca hojarasca, esa vida acusa evidentemente una serie de triunfos. Así cuando en un país pobre aun, en hombres, en experiencia y en ideas, se encuentra un artista como Vargas, se debe uno preguntar ¡cuanto habrá sufrido! ó por lo menos ¡cuanto habrá trabajado! Porque en estos *países nuevos* es terrible la condición del artista; la selección natural no los produce ni puede producirlos, en la berreante democrácia que aun gatea: en el cerebro nacional que aún no comprende otras necesidades que las de la digestión: en el país, en fin, que apenas se manifiesta, como los organismss elementales, en forma de células dispersas y epizoicas, cuya moralidad social no puede ir más allá del *struggle for life*.

Y esta misma hostilidad del medio explica porqué siendo tan difícil de encontrar un artista, cual Max Vargas que surja, es más difícil aún averiguar como surjió para poder, como desearía ahora, escribir su biografía. Del rimador rastrero que, bajo las faldas de la levita de alguna *grosse legume*, se desliza á una oficina administrativa y de ahí pega un salto á una diputación,; del doctorcito logrado á fuerza de plegar bien sus resortes en todas las calandrias del mandarinato

universitario y que una serie de traducciones lleva á la cátedra, al foro ó á la academia; del "hijo de papá" que debe al dinero de este el colocarse en la primera fila de todos los espectáculos y de todos los escenarios: de esos todo se sabe, y se sabe largo; hay como escribir de ellos sendos artículos, en forma de abultados *ballons*, cuya magnitud no reconoce otro límite que el número y potencia pulmonar de los que soplan para inflarlos. Pero de un silencioso artista, de un "hijo de sus obras", ¿quién tiene datos y donde encontrarlos?

Soy felizmente amigo de Max Vargas y á esa sola circunstancia debo el saber algo de él y poder estamparlo aquí. Allá, por el año de 1895, la casualidad hizo llegar á sus manos una pequeña cámara fotográfica que se convirtió en el mejor atributo de un nuevo, pero deveras, aficionado. Pero en la crisálida del aficionado que había encontrado su vía, se formó el profesional y como lo que más atrae al "objetivo" es el horizonte, Vargas se fué tras de éste hasta encontrarse en el Cuzco, donde, por halagueña casualidad iniciaba, el prefecto coronel Pedro J. Carrión, en 1897, una gran Exposición departamental. Vargas no tuvo sino que presentar algunos trabajos para obtener de golpe el Primer Premio.

De vuelta á su tierra, empezó el torneo entre el profesional y la clientela, que exige mucho y paga poco el arte, pues en un país nuevo la fotografía se avalúa por la dimensión en centímetros y el grueso en milímetros de las tarjetas. Pero Vargas, como todo técnico y como todo artista verdadero es tenaz y, á pesar de mil dificultades, y, saben los dioses con cuantos, sacrificios logró en 1903 realizar uno de sus primeros deseos, instalarse con decencia. Fué así como se vió, no sin susto por pate de los burgueses y compasión por la de los amigos, abrirse en pleno centro de la ciudad, con amplitud, y con lujo, un espléndido *Studio* fotográfico, el más grande entonces del Perú, el más artístico aún hoy día.

Como satisfacción nacional bastaba lo anterior; Vargas quiso también tenerla internacional y por eso se fué á Bolivia, y, no repuesto aún de la instalación en Arequipa, emprendió otra en La Paz, con gran desencanto de los que esperaban *la quiebra* de una ú otra. Pero una y otra se sostuvieron... y prosperaron. Vargas, que bien sabíamos era ya el primer fotógrafo peruano, no tuvo pena en convertirse en el preferido del país vecino, y, no ha sido por cierto su culpa, ni los recientes altercados de límites y si los desmanes de los iconoclásticos atentados que le siguieron, abligaron á nuestro amigo á realizar la sucursal

paceña y volver á su ciudad natal, donde ahora trabaja.

Esto no durará seguramente. Vargas piensa, que debe y puede irse á Europa, donde encontrará quien lo comprenda y allará también los inmensos archivos de las artes gráficas. Pero los que lo estimamos y queremos nuestro país, no deseamos por cierto que no regrese. Que regrese, antes bien, lo más pronto ya que estamos en pleno periodo evolutivo centralizador, que vuelva á Lima, que abra otra instalación en mercaderes; que lo conozcan lo aprecien y lo fomenten en fin en la capital. Publicamos unos cuantos trabajos de Max Vargas. El lector, ilustrado lector de ILUSTRACIÓN PERUANA juzgará si hemos exagerado.

PEDRO E. PAULET.

Lima, octubre de 1910.

1910. Diario 'El Comercio'. Lima. Octubre 29 (p.1)

Exposición Fotográfica

En las vitrinas de la fotografía Rembrandt se exhibe una colección de hermosas vistas fotográficas, todas tomadas por el reputado artista arequipeño Max T. Vargas, en los departamentos del sur del Perú.

Por su nitidez, perfección y belleza, por el intenso espíritu artístico que las domina, esas vistas han llamado justamente la atención y han sido calificadas por los entendidos como la última palabra del arte fotográfico.

1914. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Agosto 17 (p.2)

Un buen retrato

En la fotografía Vargas, se exhibe un magnifico retrato de las ñustas y coyas, que tomaron parte en la velada que se realizó en el Fénix, el 29 de julio.

Con sólo ver ese retrato, se comprende que los Incas tenían muy buen gusto artístico, al exigir que las mujeres empleasen ese vestido, que tal realce dá a sus encantos.

1914. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Agosto 22 (p.2)

CINE FENIX

———————

Hoy en la tanda vermouth se exhibirá una artística colección de vistas fotográficas de las señoritas que tomaron parte en la velada patriótica del 29 de Julio último por el reputado artista Sr. Max T. Vargas; pasándose, además, la interesante obra en 16 partes. "El secreto de la Máscara Negra", en la que hará su debut la bailarina rusa Sta. Elena Smyrnowa.

En la noche se ofrecerá el interesante drama titulado "El Dr. Satán" de largo metraje.

1914. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Agosto 23 (p.2)

La Crónica

Este acreditado diario de la capital, del que es agente en esta ciudad, el Sr. Max T. Vargas, que también lo es de «Variedades»,– ha establecido un inmejorable servicio cablegráfico propio, y desde hace seis días, da dos ediciones diarias.

Recomendamos su lectura; en la que encontrarán magnífica información y buen material de lectura.

1914. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Setiembre 12 (p.1)

Belleza arequipeña

En la fotografía del señor Max. T Vargas, se exhibe una correcta fotografía iluminada de la señorita Naty Beaumont, una de las más preciadas flores del pensil arequipeño

Si el arte fotográfico del señor Vargas ha sabido realzar su belleza, es porque ella la tiene y serán muchos los que haciendo honor al mérito, habrán de confesarlo; siendo, por lo tanto, suyas las probabilidades de ser proclamada "reyna de la belleza".

1914. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Setiembre 14 (p.1)

La velada del sábado

Como estuvo anunciado, la noche del último sábado se realizó en el Teatro Fénix la velada literario-músical que la Confederación de Estudiantes, organizó para dar realce al concurso de Bellezas.

Los palcos veíanse (sic) ocupados por distinguidas familias de nuestros mejores círculos sociales lo mismo que los asientos de preferencia y platea.

Se inició la actuación con "T' amo piu" melodiosa romanza cantada por el Sr Carlos A. Polar, cuyas distinguidas dotes artísticas hemos tenido ocasión de apreciar más de una vez.

En seguida el Sr Carlos E Telaya, recitó con mucha corrección una bonita composición poética titulada "Fiesta aldeana" cuyo asunto de carácter exclusivamente local. agrado á la concurrencia por lo que ésta la premió con repetidos aplausos.

Después de un ligero intermedio, el Sr. Augusto Aguirre Morales pronunció un bien cortado pero, inoportuno discurso sobre el concurso de Bellezas siendo aplaudido por la concurrencia.

La exhibición de los retratos de las distinguidas bellezas. que han tomado parte en el concurso, fue la nota más resaltante de la fiesta, tanto por el atractivo de las flores mistianas cuanto por el delicado trabajo del fotógrafo Sr. Max. T. Vargas que, con esa exhibición y desinteresadamente ha puesto de relieve sus aptitudes artísticas.

El público, aplaudió incesantemente la proyección de todos los retratos, haciéndose la ovación intensísima cuando aparecieron en el lienzo las fotografías de las señoritas María Antonieta Gibson, Rosa Rey de Castro, Natalia Beaumont, Leonor Sardá, Carmela Sardá, Carmen Chavaneix, Julia Bedoya, María Bedoya, Natividad y Rebeca Amat y Rivero, Carmen Lira, Mercedes Lira, Angélica La Torre, Rosa Emilia La Torre, Lucila Cáceres, María Teresa Olivares, María Brain, María Jesús Rivera, Julia de la Piedra, Elvira Bustamante, Julia Ballón Alvariño, Mary Larrú, Carmela Bedoya, L. Olazabal Prado, Stas. Llosa y Zavala.

En la tercera parte de la velada, los SS. Miguel Caro y C. A Polar cantaron el dúo "La Forsa del Destino" siendo acompañada en piano por el Sr. Adolfo Duncker Lavalle.

Al terminar, la concurrencia les instó á cantar otro duo, no habiendo estado atinados en la elección de su *encore*.

Terminado el número anterior, el Sr. Augusto Morales de Rivera declamó con bastante corrección varios fragmentos de su comedia "El Alcázar de la Dicha" siendo aplaudido por los concurrentes.

Terminó la actuación de que damos cuenta con el discurso del presidente de la Confederación de Estudiantes Sr. Benjamin Chirinos Pacheco, quien agradeció la asistencia de los concurrentes, lo mismo que la valiosa cooperación del artista Sr. Max T. Vargas.

La orquesta amenizó los entreactos con escogidos números musicales.

No terminaremos, sin enviar antes la sincera frase de nuestras felicitaciones á los jóvenes organizadores de esa fiesta, por el resultado de ella y sobre todo por su labor proficua y entusiasta que prestigia á nuestra distinguida juventud universitaria.

1914. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Setiembre 29 (p.2)

Publicaciones

_____

"Variedades"

El señor Max T. Vargas, agente de esta simpática revista limeña, nos ha enviado el número 342 del misma, número que en su portada ostenta una chispeante caricatura titulada, "Reforma que se impone" y en la que se ve a un representante pronunciando el siguiente discurso: "Protesto Emo. señor, del engaño! Autorizamos la emisión de cheques circulares lo han hecho... cuadrado! Urge, pues, la reforma para que el cheque circule y no atraque como está sucediendo."

Trae, demás, una 'magnifica información gráfica de la conflagración europea, chirigotas, y una chispeante correspondencia por Corrales.

1914. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Octubre 7 (p.2)

Publicaciones

_____

"Variedades"

El señor Max T. Vargas, agente de esta revista limeña, nos ha enviado el N° 343.

Trae en la portada una intencionada caricatura de Gonzáles Gamarra y registra un buen editorial, sobre la crisis económica; informaciones gráficas sobre las fiestas de la Primavera, y conflagración europea.

La «Semana cómica» y la «Chirigotas», dotadas, como siempre, de aquella sátira jocosa y punzante que distingue á los dibujos de Alcántara La Torre.

1914. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Octubre 10 (p.2)

ACTUACIÓN LITERARIO MUSICAL

Mañana se realizará en el salón de la Unión Católica la actuación literario musical organizada por el Comité de la «Liga contra Espectáculos Inmorales», para los fines que pretende esta Asociación, y en conformidad al siguiente programa:

PRIMERA PARTE

1 –«Chant du Soir» por Aleseis Esmel, ejecutada en piano por el niño Roberto S. del Carpio.

2 –Discurso preliminar por el Rdo. P. José Bermejo. (S. J)

3 –Romanza y Coro de la Opera «Illa Cori» por la señora Guillermina de Ballón Landa y un grupo de distinguidas señoritas.

4 –Diálogo «Nubes y Flores» por las niñitas María Llona y Blanca del Prado.

5 –Serenata «Arrullo» música de la señora Guillermina De Ballón Landa y letra del señor Alberto Ballón Landa, cantada por su autora y por la señorita Carmen R. Arrisueño.

6 –Aria de la Opera «Un Ballo in Maschera», cantada por el señor Daniel Alomía Robles.

SEGUNDA PARTE

1 –«Impromtu» de «Schubert» para piano por la señora Sebastiana de Alomía Robles.

2 –¡El Condor pasa! . . . . música del señor Alomía Robles, cantado por el coro de señoritas y caballeros.

3 –«Monólogo» por el señor Manuel Cáceres Bedoya.

4 –Serenata de «Braga», cantada por la señorita Lucila Stanfield, con acompañamiento de violín y piano.

5 –Canto á la «Mujer Católica» Poesía por la señora Lastenia Larriva de Llona.

6 –«Yaraví» música del señor Alomía Robles cantado por la señora Guillermina A. Ballón Landa y señorita Cármen R. Arrisueño.

7 –«Trovatore» Romanza y Coro de Zíngaras cantado por la señorita Lucila Stanfield y el Coro de señoritas y caballeros.

NOTA – Se venden las localidades en los establecimientos de los señores Vizcarra y C^{a}, Max. T. Vargas, Morosini y Parodi y Soto Ferreyros.

1914. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Octubre 21 (p.2)

«Revista Universitaria»

El número 3 de esta publicación local que sirve de órgano á la Confederación de Estudiantes, se ha puesto a la venta en el establecimiento fotográfico del Sr. Max T. Vargas

El número es interesante.

1914. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Octubre 30 (p.1)

Publicaciones "Variedades"

El señor Max T. Vargas agente de esta revista en la localidad, se ha servido enviarnos el N^{o} 347 de la misma.

En la portada ostenta una bien intencionada caricatura titulada «Contabilidad Fiscal».

Trae, como siempre, una interesante información gráfica de la guerra europea, un bien meditado editorial sobre el proyecto de ley presentado á las Cámaras por los Sres. Cornejo y Villarreal exigiendo exámenes de ingreso á las Universidades, y chirigotas, Semana cómica etc.

Desde ayer se vende en la Agencia y en las calles ese interesante número.

1914. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Noviembre 10 (p.1)

De Sociedad
Cultivando el arte

En casa de la familia Velando, se reunieron ayer varias niñitas, discípulas del señor Francisco Ibáñez, para ejecutar números de piano proporcionados a su corta edad y al grado de sus conocimientos musicales.

Sucesivamente fueron dando muestras de su saber, cada una de ellas, distinguiéndose la niñita Rosa Bustamante y Garés, por sus especiales dotes y progresos realizados en el arte de Chopin. Las horas se deslizaron agradabilísimas, en ese ambiente de sencillez y buen gusto.

Como estímulo para esas futuras virtuosas del arte musical, se sorteó un premio, favoreciendo la suerte á la niñita Clemencia Velando Recabarren; adjudicándose un premio especial a la niñita **Laura Vargas Chávez** [hija de Max T. Vargas], por su brillante examen sobre teoría musical, en la que tiene sólidos conocimientos.

Los señores Daniel Alomía Robles y Ricardo Benavides presenciaron la reunión, quedando ampliamente satisfechos.

Suponemos y deseamos que esta reunión no sea la única, sino la primera de ellas, que deberían ser organizadas, para estimular á la vez que proporcionar momentos tan agradables á ese grupo de pequeñas artistas.

1914. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Noviembre 13 (p.2)

Publicaciones Variedades

El Sr. Max T. Vargas nos ha enviado últimamente el N° 349 de "Variedades" simpática revista limeña.

Su información gráfica es interesante, tanto de acontecimientos de la guerra europea como de sucesos de Lima.

Ostenta el retrato de la reina de la belleza en Arequipa, Srta. María Teresa Olivarez.

1914. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Noviembre 28 (p.2)

"Variedades"

El señor Max. T. Vargas nos ha enviado últimamente el N° 351 de esta hermosa revista limeña.

Trae como siempre, interesante material de lectura y una magnífica información gráfica de la guerra europea.

En la carátula ostenta una intencionada caricatura titulada "Raymond en Palacio".

1914. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Diciembre 12 (p.2)

Fotografía Vargas

En el establecimiento fotográfico del señor Max T. Vargas, se exhibe continuamente interesantes vistas de la guerra europea.

1914. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Diciembre 16 (p.2)

Publicaciones

———

"Variedades"

El señor Max. T. Vargas, agente de «Variedades» en la localidad, nos ha mandado el N° 353 de esta revista limeña. Tiene bonitas caricaturas de actualidad, fotograbados e interesantes informaciones sobre la guerra europea.

1914. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Diciembre 16 (p.2)

EXPOSICION ARTISTICA

En el elegante establecimiento de fotografía que el señor Max. T. Vargas tiene establecido en la primera cuadra de la calle Mercaderes, se ofreció al público, en la noche de ayer, una magnífica exposición de arte.

Se exhibe allí un buen número de retratos de damas distinguidas de la localidad, y hermosas ampliaciones fotográficas de las señoritas que tomaron parte en el concurso de bellezas.

Estos trabajos evidencian las cualidades artísticas del señor Vargas, cuyos nobles esfuerzos por el adelanto de este delicado arte en Arequipa, hemos estimulado en más de una ocasión.

En las iluminaciones se nota el culto esmero con que el señor Vargas ha trabajado. Sus obras no dejan nada que desear, debido a la perfección del parecido, y del gusto con que se han tomado hermosísimos paisajes.

Bien hace el público en prestar al señor Vargas decidido apoyo, razón por la que su estudio de arte va tomando mayor incremento y muy merecido prestigio.

1914. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Diciembre 21 (p.2)

Publicaciones

«Variedades»

El señor Max T. Vargas, agente de «Variedades en esta ciudad, se ha servido enviarnos el número 354 de esta simpática revista limeña.

Su material de lectura como siempre, interesante, sobresaliendo su información sobre la guerra europea.

Agradecemos el obsequio.

1915. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Enero 1 (p.2)

«Variedades»

El señor Max T. Vargas se ha servido remitirnos también el último número de esta hermosa revista.

Como siempre, la información gráfica de la guerra europea, es interesantísima.

1915. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Enero 3 (p.2)

Publicaciones

«Variedades»

El señor Max T. Vargas se ha dignado enviarnos el N° 356 de esta simpática revista limeña, correspondiente a la cuarta semana del mes de diciembre.

Trae una magnífica información de la guerra europea, un buen artículo sobre «Interiores Limeños» y muy buenas caricaturas de actualidad.

En la carátula ostenta una intencionada caricatura de J. Holguín titulada «De Navidad».

1915. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Enero 21 (p.2)

Una interesante revista

El señor Max T. Vargas, se ha servido enviarnos últimamente el número 17 de la interesante revista titulada «Noticias de la Guerra».

Es una notable publicación en la que se puede apreciar valiosas informaciones gráficas de la guerra europea, lo mismo que muy bien intencionadas caricaturas sobre asuntos relacionados con la política de Europa.

En la fotografía del mencionado señor Vargas se aceptan suscripciones a precios módicos.

Las personas que deseen poseer tan interesantes ilustraciones de la conflagración europea, formará sucesivamente una hermosa colección de vistas históricas, completa, de ese gran acontecimiento que está conmoviendo al mundo entero.

1915. Diario 'La Bolsa'. Arequipa. Febrero 4 (p.2)

Vistas

En los establecimientos fotográficos de los señores Max T. Vargas y Vargas Hermanos, se están exhibiendo desde ayer interesantes vistas de la grandiosa y culta manifestación del pueblo arequipeño, a los que cayeron víctimas del abuso autoritario en la infame masacre del 30 de Enero. Por esas vistas se puede apreciar la importante manifestación, pues, han sido tomadas de diferentes puntos, no sólo de la plaza principal, sino de las diferentes calles por donde desfiló el concurso.

1916. Diario 'El Pueblo'. Arequipa. Abril 15 (p.2). Mayo 5 (p.3); 7 (p.3)

FOTOGRAFÍA Y PINTURA
DE
MAX. T. VARGAS

Desde hoy inicia la exhibición de insuperables retratos al OLEO, estableciendo notable diferencia con el simple procedimiento de iluminación sistema Mastruckoof ú otros secretos hasta aqui presentados.

Vea Ud. las muestras de los recientes pedidos y se convencerá de que cada retrato es una creación de Arte.

Llamo la atención sobre las opiniones de la prensa técnica de los Estados Unidos al juzgar mis trabajos.

La casa no tiene sucursal alguna.

Mercaderes No 2. Esquina Plaza de Armas

Arequipa, Abril 15 de 1916

1916. Diario 'El Pueblo'. Arequipa. Abril 27 (p.2)

Concurso fotográfico

En el concurso fotográfico que ha llevado á cabo el Centro Artístico ha obtenido el primer premio, consistente en una medalla de oro el señor José D'Angelo, en suerte con el Sr. Enrique Masías.

La medalla de plata fue otorgada á este último y la de cobre al señor Martín J. Chambi.

Se ha hecho también mención honrosa de los trabajos presentados por el Sr. Fernando Carbajal.

Mañana daremos detalles de este concurso.

La exhibición de las fotografías, cuyos autores han sido premiados, se está haciendo desde hoy en las vitrinas de la fotografía del Sr. Max T. Vargas.

1916. Diario 'El Pueblo'. Arequipa. Abril 28 (p.2)

Concurso fotográfico

Se nos ha remitido el siguiente artículo sobre el resultado del concurso fotográfico, provocado por el «Centro Artístico».

Como estuvo anunciado, el laborioso «Centro Artístico de Arequipa», llevó a cabo el concurso fotográfico que tenía provocado para este mes.

En efecto, el Domingo 23 último, á las 10 a.m., en el salón de sesiones del Centro, se reunió el jurado calificador compuesto del H. S. Alcalde del Concejo Provincial doctor don Alberto Rey de Castro, los señores don Emilio Diaz. Vicepresidente del Centro, don Max: T. Vargas y el secretario de la Institución señor doctor don Abraham Apaza Rodríguez.

Leídas las bases que para este concurso se publicaron oportunamente, el jurado procedió á examinar con verdadero celo, los trabajos que se enviaron.

Grande y delicada labor fue (sic) la del jurado, el que encontró las postales con el pseudónimo de «Ezio»: correctas de gusto en la elección de figuras, lo que demostraba que el autor tenía valiosos conocimientos fotográficos.

Las postales de «Carabanchel» las juzgó: excelente, artísticas en sus copias de la naturaleza; la correción con la que se presentan esas tarjetas, revelan conocimientos aventajados de su autor.

Esas circunstancias, han hecho que el jurado declarase que «Ezio» y «Carabanchel» , eran igualmente merecedoras á la medalla de oro, y como sólo había una de esa clase, acordó sortearla entre esos dos exponentes, quedando concedida la medalla de plata, para el que no fuese favorecido con la suerte.

Hecho el sorteo, «Ezio», fue saludado por la fortuna, quedando para «Carabanchel» la medalla de plata.

Concluida la calificación de los demás trabajos, se procedió á abrir los sobres cerrados que guardaban los nombres de los autores.

Quedando finalmente la calificación y otorgamiento de premios con este resultado:

Medalla de oro.– «Ezio», pseudónimo del señor José D'Angelo, en suerte con «Carabanchel». pseudónimo del señor Enrique Masías.

Medalla de plata,– «Carabanchel» pseudónimo del señor Enrique Masías.

Medalla de cobre,– «Mar», pseudónimo del señor Martín J. Chambi.

Mención honrosa,– «Joe», pseudónimo del señor Fernando Carbajal.

Todas las postales del concurso, se exhibirán del 27 al 30 del presente mes, en la vitrina de la fotografía del señor Max: T. Vargas, que dá al portal de Flores.

Los trabajos del señor José D'Angelo, se distinguen por su nitidez, pureza, demostrativos de conocimiento exacto de la química fotográfica, pero ha descuidado la parte artística y los efectos de luz, en cuyos puntos se distingue el señor Enrique Masías, que tiene admirables contrastes y retrata estilo REMBAY [sic]. Masías, si cultiva con amor su afición fotográfica, será maestro de verdad artística.

El resultado del concurso fotográfico ha sido halagador, no por el número de exponentes, sino por la calidad de los trabajos presentados, que ha venido á revelar que en Arequipa, el arte fotográfico se cultivaba de una manera oculta, por decirlo así, por los señores Masías, D'Angelo y Chambi, personas que hasta hoy han permanecido ignoradas como artistas y, que hoy, debido al concurso iniciado por el «Centro Artístico», han salido á luz, conociéndoseles ahora como AMATEURS más avanzados y dominadores del Kodac [sic].

De desearse es pues, que este concurso fotográfico, sea un principio precursor de otros concursos, que esperamos se realizarán con mayor amplitud, para lo que llamamos la atención de los aficionados que en Arequipa abundan, pero que, por inercia, tal vez, no tienen en cuenta estos concursos artísticos, que en sí revelan el adelanto, progreso y cultura de los pueblos.

Felicitamos al simpático «Centro Artístico» por el éxito alcanzado en el concurso, motivo de esta ligera revista.

1916. Diario 'El Pueblo'. Arequipa. Junio 26 (p.2)

Arequipeño ilustre

Se halla en exhibición en los escaparates del establecimiento fotográfico del señor Max. T. Vargas el retrato ampliado del notable patriota y distinguido jurisconsulto arequipeño doctor José María Corbacho.

Dicha ampliación ha sido hecha para el Ilustre Colegio de Abogados, y muy pronto irá á ocupar el honroso sitio que le corresponde en la galería de jurisconsultos.

1916. Diario 'El Pueblo'. Arequipa. Setiembre 9 (p.2)

¡DOS no es el doble de UNO!

Esto parecerá á Ud una burda paradoja ó un bonito sofisma, y no obstante, es una positiva realidad; si nó, siga Ud. leyendo:

Jaboncito Americano ARMOUND de tocador, delicadamente perfumado, de calidad y tamaño sin igual.

UN jabón, 30cts. **Dos jabones, 40 cts.**

A elegir en colores surtidos.

Pruébelo una vez siquiera; están á la disposición de Ud donde

Max T. Vargas

MERCADERES 2 Y 12

Arequipa, Agosto 25 de 1916

1917. Diario 'El Heraldo'. Arequipa. Abril 26 (p.3)

[...]

A Mollendo se ha dirigido el señor Wenceslao Balbuena, en unión de su familia.

Con igual destino, ha emprendido viaje, el señor Max T. Vargas.

[...]

1917. Diario 'El Heraldo'. Arequipa. Agosto 13 (p.3)

Ampliaciones

Hay en este departamento de la exposición, hermosísimos trabajos que manifiestan que se ha llegado en Arequipa a la suprema expresión del arte. Los señores Max. T, Vargas, Vargas Hnos. y Francisco Torres, presentan ampliaciones magníficas, siendo de notar un retrato de la Srta. Gibson, iluminado al óleo por el primero de estos señores y otro de la señora de Blaisdell, perteneciente a la segunda de dichas firmas.

1917. Diario 'El Heraldo'. Arequipa. Agosto 13 (p.3)

LA EXPOSICION AGRICOLA E INDUSTRIAL

Rectificación a nuestra revista

Uno de los socios de la casa Vargas Hermanos, se ha presentado en nuestras oficinas: manifestarnos que la ampliación al óleo del retrato de la señorita María Antonieta Gibson. exhibida en la Exposición, pertenece a dicha firma y no a la de los señores Max. T. Vargas como equivocadamente dijéramos.

1917. Diario 'El Pueblo'. Arequipa. Noviembre 13 (p.2)

¡Espejos! ¡Vidrios!

Acaba de recibir MAX T. VARGAS.

Vidrios llanos de color, Vidrios muselina, Vidrios Catedral en todo color y dibujo, Vidrios grabado, Vidrios ondulados, Vidrios escarchados, Vidrios prismáticos para pisos y techos, Vidrios llanos corrientes. Lunas llanas, Espejos biselados y de recorte & &. MERCADERES 102.

Setiembre 20 de 1917 973 pmte. 2a. pág.

1919. Diario 'El Heraldo'. Arequipa. Julio 2, 4, 8 y 17 (p.2)

ACABA DE RECIBIR

500

ROLLOS

Películas EASTMAN

SURTIDO COMPLETO

TARJETAS POSTALES

VELOX

: BRILLANTES :

S. 5 el CIENTO ó S. 45 el MILLAR

Reveladores, Papeles, Productos Químicos.

á precios reducidos

Vende MAX. T. VARGAS

1920. Diario 'El Deber'. Arequipa. Enero 8 - 10 (p.3)

MAX T. VARGAS

Participa al público que su establecimiento fotográfico está trasladándose a su nuevo local, calle de Mercades [sic] N° 403.

Arequipa, Enero 8 de 1920

1920. Diario 'El Deber'. Arequipa. Agosto 18 (p.4)

SOCIEDAD
SOCORROS MUTUOS DE AREQUIPA

Ha quedado rescindido el contrato con el fotógrafo señor Max. T. Vargas, y para cumplir el artículo I3 del Reglamento, se ha celebrado compromiso con el fotógrafo señor Emilio Díaz, quien atenderá a los señores socios, en sus galerías: Guañamarca Nº 107, los días útiles de 8 a 1I a. m. y de 1 a 4 p. m. y los feriados hasta las 3 de la tarde.

Cada socio, emposará [sic] previamente en poder del contador Sr. Héctor N. Delgado 50 centavos, que es el precio convenido por cada dos fotografías.

Concédase 90 días de la fecha, para el cumplimiento del artículo citado.

Arequipa, á 8 de Julio de 1920.

EL SECRETARIO.

1921. Diario 'El Deber'. Arequipa. Agosto 11 (p.3)

"La Crónica" y Variedades"

De la agencia de estos periódicos limeños que tiene en esta ciudad el señor Rotalde, se nos avisa que todavía no han llegado los números extraordinarios del 28; luego que se envíen serán entregados a los suscritores.

Cronología básica de Max T. Vargas

1873

Habría nacido en Arequipa Maximiliano Telésforo Vargas. Fue hijo natural de Ildefonsa o Idelfonsa Galdos, pero no se conoce el nombre de su padre.

1895

Se casó a los 21 años con Margarita Chávez. Tuvieron ocho hijos. Su primogénito Alberto, quien se convertiría en un célebre artista por ser autor de las Vargas Girl´s, nació al año siguiente.

1896

Inaugura su primer estudio en la calle Santo Domingo de Arequipa.

1897

Ganó una Medalla de Plata en la Exposición Departamental del Cusco por su exposición fotográfica.

1898

El fotógrafo portugués Manuel Moral hace de conocimiento de sus clientes, en comunicado publicado en un diario local, el traspaso de su producción de retratos a Max T. Vargas.

1900

Formó parte de la comitiva oficial que acompañó al Obispo Ballón en el ascenso al cráter del volcán El Misti para instalar una cruz de rieles.

Carlos y Miguel Vargas ingresarían a trabajar con él. No se ha comprobado grado de parentezco con Max T. Vargas.

1904

Vargas inauguró un gran estudio fotográfico en la esquina de la calle Mercaderes y el Portal de Flores, en la plaza principal de Arequipa.

Entre 1903 y 1905 habría fotografiado las ruinas de Tiahuanaco, en Bolivia, por primera vez.

1905

El Centro Artístico de Arequipa declaró un empate entre Max T. Vargas y Emilio Díaz por la Medalla de Oro en la categoría de Fotografía Profesional, ambos por su obra en retrato y ampliaciones.

Inaugura su estudio fotográfico en la plaza 16 de julio (luego Plaza Murillo). Tuvo socios con los que expandió el negocio hasta la ciudad de Sucre en los años siguientes (Querejazu 2015).

En en su estudio fotográfico de Arequipa abre una exposición únicamente de retratos realizados por él.

1908

Martín Chambi, con 17 años de edad, comenzó a trabajar como ayudante en el estudio de Max T. Vargas.

1909

Hace colaboraciones con revista "Ilustración Peruana" de Manuel Moral. Lo haría tambien en la revista "Variedades" y en el diario "La Crónica", en los años siguientes.

1910

Expone en Lima en el establecimiento de la "Fotografía Rembrandt", de R. Latorre y Cia. La exposición es reseñada por el diario El Comercio.

Pedro Paulet publica un extenso reportaje en la revista "Ilustración Peruana" dedicado al arte fotografico de Vargas.

1911

Viaja a Europa para recibir el premio que había obtenido en una exhibición en París y para instalar a sus hijos mayores, Alberto y Max Jr., en un colegio privado en Suiza. La información sobre este premio fue después incluida entre los sellos al reverso de sus fotografías.

1912

Los Hermanos Vargas y Martín Chambi de independizaron del estudio de Max T.

Vargas y abren su propio estudio en el Portal de San Agustin.

1913

Fallecen dos de sus pequeñas hijas (Carmela y María Alicia).

1914

Es artífice y protagonista de la velada celebrada en el Cine Teatro Fénix, con motivo del Concurso de Belleza convocado por la Confederación de Estudiantes, gracias a una proyección creada por él de los retratos fotográficos que había hecho de las concursantes.

1920

Cierra el establecimiento de la Plaza de Armas de Arequipa, y abre uno más retirado en el No. 403 de la calle Mercaderes.

La última información que se tiene de su presencia en Arequipa da cuenta que la Sociedad de Socorros Mutuos le ha rescindido el contrato de sus servicios y que el fotógrafo Emilio Díaz lo sustituirá en esa tarea.

Max T. Vargas desaparece de Arequipa.

En los años 20 se le ha localizado activo en La Paz.

1930

En esta década reaparece activo en Lima, donde trabajaría como fotógrafo hasta su muerte.

Existe una fotografía panorámica de la Plaza de Armas de Lima en la colección del Museo de Arte de Lima fechada entre 1930 y 1935, en los inicios de su actividad en esta ciudad.

1959

Muere en Lima, de peritonitis.

Bibligrafía

"Max T. Vargas: un fotógrafo rescatado" de Yolanda Retter, en *Max T. Vargas y Emilio Díaz. Dos figuras fundacionales de la Fotografía del sur andino peruano (1896 – 1926)*, publicado por Instituto Cultural Peruano Norteamericano y el Instituto Peruano de Arte y Diseño, Lima, 2007.

Colaboradores

Alejandro Málaga Núñez-Zeballos

Licenciado en Historia por la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa y Magister por la Universidad Andina Simón Bolívar, Bolivia. Fue becario de la Organización de Estados Americano (OEA) y Ministerio de Cultura de España para el curso "Organización y Administración de Archivos Históricos", Madrid 1992; y ha hecho estudios doctorales en la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.

Fue Director del Archivo Arzobispal de Arequipa (1996 – 1999), y Presidente del Consejo regional de Cultura de Arequipa (2002-2003). Dirigió el proyecto "Inventario del Cementerio La Apacheta" de Beneficencia Pública de Arequipa (2011). Actualmente es Director de la Escuela Profesional de Historia de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. Es Miembro de Número, Academia Peruana de Historia Eclesiástica (APHE, 1996); obtuvo la primera mención honrosa del Premio "María Rostworowski, 1998" convocado por Prom Perú y el Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos (SIDEA); y es Miembro de la Asociación de Historiadores Latinoamericanistas Europeos (AHILA), 2001.

Entre sus publicaciones tiene los títulos *Historia de la Virgen Candelaria en el Obispado de Arequipa. S.XVI-XX* (Arequipa, 2000); *Africanos en la Ciudad Blanca. La esclavitud en Arequipa colonial, 1539-1600* (Arequipa, 2010); *La Primavera de Arequipa. Cultura política y prensa a inicios de la República* (Arequipa, 2012); *Sor Ana de los Ángeles. Una arequipeña camino a los altares* (Arequipa, 2014).

Annika Buchholz

Cursó sus estudios en la Universidad Libre de Berlín (Alemania) y en la Universidad de Sevilla (España). En la primera de estas obtuvo, en el año 2012, el grado de Master en Antropología Social y Cultural de América Latina, así como en Economía e Historia de Arte. En su tesis de grado analizó el rol de las fotografías y tarjetas postales del fotógrafo peruano Max T. Vargas en

la economía visual del sur del Perú entre 1896 y 1920. Para la misma efectuó tareas de investigación en los legados de científicos alemanes depositados en el Instituto Ibero-Americano de Berlín. Además, realizó pesquisas complementarias en archivos de imágenes en Perú y Bolivia gracias a una beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD). Sus intereses en investigación están enfocados en Antropología Visual y en la circulación de objetos y del conocimiento entre América Latina y Europa.

Pedro Querejazu Leyton

Licenciado en Artes Plásticas. Universidad San Francisco Xavier. Sucre, 1966; y graduado en Conservación y Restauración de Obras de Arte, Madrid, España, 1969.

Es Miembro de la Academia Boliviana de la Historia, institución que actualmente preside; también es Miembro de la Academia Boliviana de Historia Eclesiástica; Correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina; y Correspondiente de la Real Academia de la Historia. Obtuvo la Fellow 2011, John Simon Guggenheim Memorial Foundation y la Fellow, International Institute for Conservation, IIC. Ganó el Premio a la Cultura, 1999 convocado por la Fundación "Manuel Vicente Ballivián", La Paz, 1999; y la Medalla al Mérito Cultural, de la Asociación Boliviana "Pro Arte", La Paz, Bolivia, 2008.

Investigador independiente en historia del arte boliviano y sur andino colonial, con títulos como *La Placa* (1990); *El dibujo en Bolivia* (1996); *Guiomar Mesa*, (2009); *Luigi Domenico Gismondi. Un fotógrafo italiano en La Paz* (2010); *Keiko González* (2011); *El arte en Bolivia, 1970-2012. Crítica, ensayos, estudios* (2013); *Arturo Borda. El hombre y su arte* (2013). Además ha sido editor y coautor de *Pintura Boliviana del Siglo XX* (1989); *La Paz, ciudad de luz, magia y tradición* (1991); y *Las misiones jesuíticas de Chiquitos* (1995).

Ramón Gutiérrez

Arquitecto.

Académico de Número de las Academias de Bellas Artes y de Historia en Argentina y Correspondiente de las de España y diversos países de América.

Es Profesor Honorario de la Universidad Nacional de Ingeniería (Lima, Perú), de la Universidad Nacional de San Agustín (Arequipa, Perú). Recibió título de Doctor Honoris Causa de la Universidad Ricardo Palma (Lima) y de la Universidad de Tucumán (Argentina).

Ganó la Beca Guggenheim (1974); el Premio América (San Pablo, 1995); el Premio Nacional de Arquitectura Argentina (2003); y tuvo el reconocimiento de Ciudadano Ilustre de Buenos Aires (2010). Es Investigador Superior del Consejo de investigaciones Científicas de la Argentina. Actualmente es el Director del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, CEDODAL, Buenos Aires, Argentina.

Es autor de más de 200 libros y capítulos sobre Historia de la Arquitectura y el urbanismo americano.

Jorge Villacorta Chávez

Crítico de arte y curador independiente. Titulado en Genética en la Universidad de York, Gran Bretaña, ha desarrollado paralelamente a su actividad científica un fuerte interés en la investigación en las artes visuales contemporáneas en el Perú.

Entre 1997 y 2006 ha sido Profesor de Interrelación de las Artes en la Facultad de Arte, y Profesor de Arte y Comunicación en la Maestría de Comunicaciones, en la Escuela de Graduados, en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Fue profesor de Historia de la Fotografía en el Instituto Gaudí entre 1993 y 1998, y en el Centro de la Imagen entre 2000 y 2009 (ambos en Lima). Es miembro de la asociación civil Alta Tecnología Andina (ATA).

El 2013 fue reconocido como Personalidad Meritoria de la Cultura por el Ministerio de Cultura, Lima, Perú. En el 2014 fue el Curador Principal de la II Bienal de Fotografía de Lima.

Ha publicado libros y catálogos sobre arte contemporáneo y fotografía en el Perú y en el extranjero. En 2012 publicó el libro "Un arte arequipeño: maestros del retrato fotográfico", de autoría conjunta con el Dr. Andrés Garay Albújar, con quien, además, presentó en el V Encuentro Internacional Fotográfica Bogotá el año 2013 una ponencia sobre la fotografía del arequipeño

Guillermo Montesinos Pastor, y en el año 2014 en la Fundación de Fotografía de Módena (Italia), la exposición y catálogo "Fotografía en los Andes". Reside en Lima.

Andrés Garay Albújar

Doctor en Comunicación (Universidad de Navarra, 2001) con tesis sobre la vida y obra del fotógrafo peruano Martin Chambi, la cual ya ha sido publicada en dos ediciones. La segunda edición obtuvo el segundo puesto en el 2011 en el Concurso Nacional Libro Universitario convocado por la Asamblea Nacional de Rectores en Lima.

Ha sido curador de exposiciones de fotografía histórica en el Perú y en el extranjero. Ha presentado sus investigaciones en congresos, simposios y coloquios, y publicado artículos especializados y libros sobre fotografía peruana, siendo el más reciente el libro titulado "Un arte arequipeño: maestros del retrato fotográfico" (2012), del que es coautor con Jorge Villacorta Chávez. Fue Curador Adjunto en la II Bienal de Fotografía de Lima (2014). Entre sus proyectos en curso está el libro de fotografías sobre la presencia china en Piura, en coautoría con Sofía Ma Zheng.

Como fotógrafo obtuvo el Primer Puesto en el Premio Nacional de Fotografía Documental convocado por la Pontificia Universidad Católica del Perú en el 2006. Actualmente es docente e investigador en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Piura.

Agradecimientos

Esta publicación ha sido posible gracias a la generosidad de las siguientes personas:

Teo Allaín Chambi, Carlos Aramburú Tudela, Diego Ballestero, Annika Buccholz, Daniel Buck, Carlos Chunga Yesquén, Hubert Duprat, Karla Fernández, Ramón Gutiérrez, Eduardo Hirose, Gloria Huarcaya, Roberto Huarcaya, Blas Isasi, Syjbrand Kuiper, Luis Luna Victoria, Alejandro Málaga N-Z, Jan Mulder, Pedro Querejazu, Jorge Ramírez González del Riego, José Rimarachín, Cristhian Rojas Rosas, Cecilia Salgado, Santiago Sasco, Daniela Svagelj, Meche Tomotaki, Jorge Villacorta Chávez, Martín Ugaz Romero, Diana Wagner, Gregor Wolff y Rosita Zavala.

Colecciones

Esta publicación ha contado con fotografías pertenecientes a las siguientes colecciones:

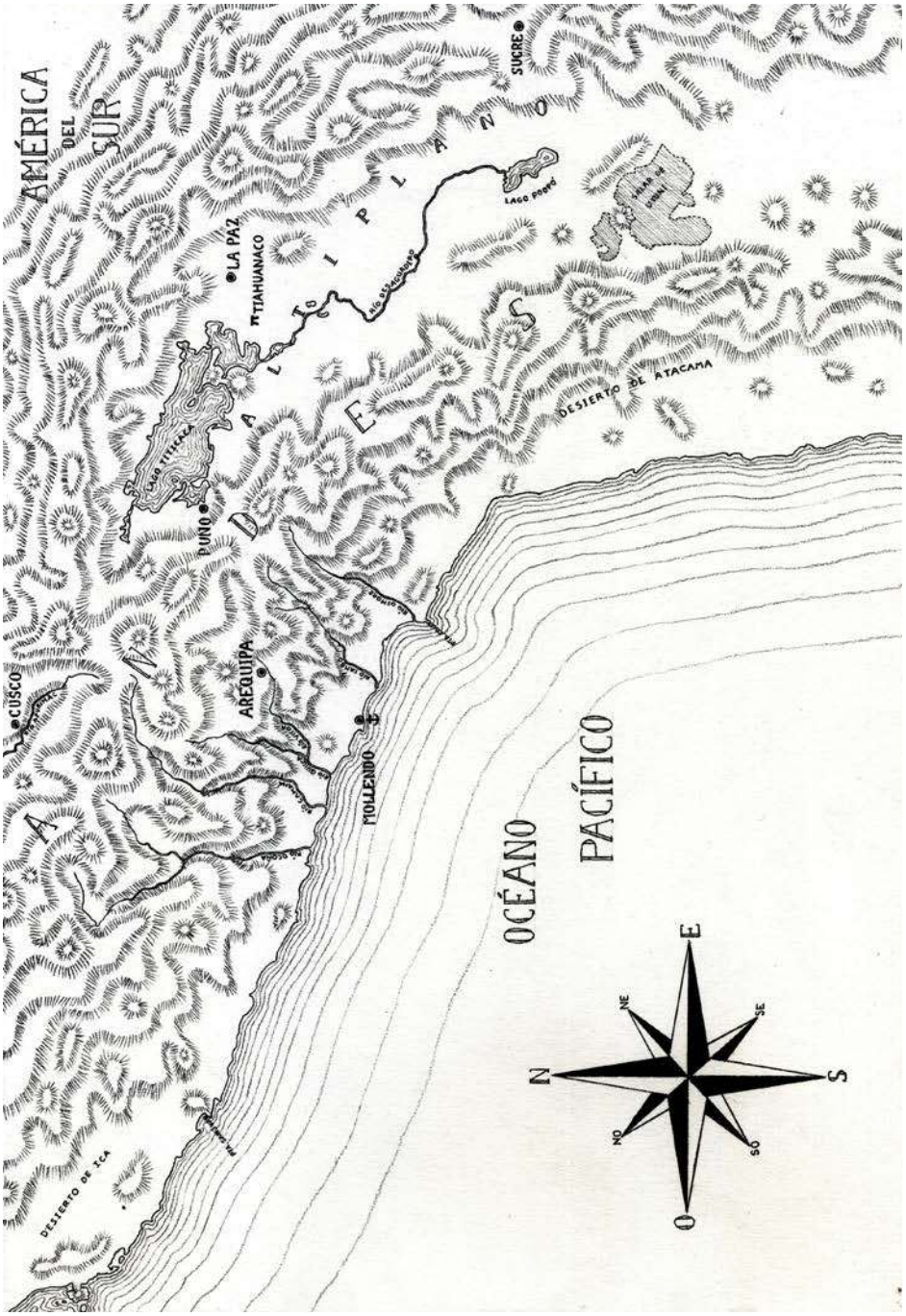
Carlos Aramburú Tudela, Lima, Perú.
Daniel Buck, Washington, D.C., Estados Unidos.
Escobari – Cardozo, La Paz, Bolivia.
Hubert Dupart, Claret, Francia.
Syjbrand Kuyper, Amsterdam, Holanda.
Alejandro Málaga N-Z., Arequipa, Perú.
Jan Mulder, Lima, Perú.
Querejazu – Leyton, La Paz, Bolivia.
José Rey de Castro López de Romaña, Arequipa, Perú. (†)
Maruja de Wagner, Lima, Perú.

Archivo Fotográfico Martín Chambi, Cusco
Cedodal, Buenos Aires, Argentina
Frank G. Carpenter, Biblioteca del Congreso, Washington, D.C., Estados Unidos.
Instituto Ibero-Americano de Berlín, Alemania.

Nota del editor

Dada la complejidad de las fuentes bibliográficas y documentos de época utilizados por los autores de los contenidos, se ha respetado las formas de citación y referencias desarrolladas en cada uno de los textos.

Mapa de la región de Blas Isasi



Autorretrato de Max T. Vargas.
Arequipa, h. 1908.

Este libro reúne diferentes enfoques en torno a la obra del fotógrafo arequipeño Max T. Vargas, activo entre Arequipa (Perú) y La Paz (Bolivia) en el tránsito del siglo XIX al siglo XX. Su actividad profesional evidencia logros artísticos y empresariales a la vez, lo que hizo de él una figura única en la fotografía en esta parte del continente, convirtiéndose en maestro y modelo de jóvenes fotógrafos que le asistieron, como los arequipeños Carlos y Miguel Vargas -conocidos como los Vargas Hermanos-, y el puneño Martín Chambi. Su archivo está desaparecido, pero este libro procura contribuir a una toma de consciencia acerca del valor de su legado, a partir de imágenes suyas conservadas en diferentes colecciones fotográficas de América y Europa.

Annika Buchholz (Alemania)
Andrés Garay Albújar (Perú)
Ramón Gutiérrez (Argentina)
Alejandro Málaga N-Z (Perú)
Pedro Querejazu (Bolivia)
Jorge Villacorta Chávez (Perú)

ISBN: 978-9972-48-172-7
9 789972 481727