

El fotoóleo documental sobre Catacaos (Perú) en la segunda mitad del siglo XX. La obra del ecuatoriano Manuel Quiroz

Andrés Garay¹

Recibido: 29/08/2022
Aprobado por pares: 10/11/2022

Enviado a pares: 03/10/2022
Aceptado: 13/12/2022

DOI: 10.5294/pacla.2023.26.1.3

Para citar este artículo / to reference this article / para citar este artigo

Garay, A. (2023). El fotoóleo documental sobre Catacaos (Perú) en la segunda mitad del siglo XX. La obra del ecuatoriano Manuel Quiroz. *Palabra Clave*, 26(1), e2613. <https://doi.org/10.5294/pacla.2023.26.1.3>

Resumen

En un país donde la tradición de fotografía documental en el siglo XX ha estado centralizada en Cuzco, los fotoóleos del ecuatoriano Manuel Quiroz producidos entre 1949 y 1950 sobre Catacaos, una población rural de la costa norte del Perú, representan un caso novedoso, por las características formales y narrativas de la obra y la recepción pública que tuvieron durante la segunda mitad del siglo XX. El objetivo del artículo es exponer este caso aplicando metodología de identificación de la serie de sus fotoóleos originales dedicados a Catacaos y mediante un estudio de contexto a partir del análisis de documentos del álbum personal que elaboró Quiroz sobre su vida pública en el Perú. Por el amplio y heterogéneo reconocimiento que tuvieron los fotoóleos y el fotógrafo, estamos ante un caso inédito en la fotografía peruana y latinoamericana, en el que estas imágenes contribuyeron a que la sociedad reconozca en ellas una historia y una identidad regionales.

Palabras clave

Fotoóleo; fotografía; Manuel Quiroz; Perú; población rural.

1  <https://orcid.org/0000-0002-8423-2751>. Universidad de Piura, Perú. andres.garay@udep.edu.pe

Documentary *Foto-óleo* on Catacaos (Peru) in the Second Half of the 20th Century. The Work of Ecuadorian Manuel Quiroz

Abstract

In a country where documentary photography tradition in the 20th century has been centralized in Cuzco, the *foto-óleos* produced between 1949 and 1950 by Ecuadorian Manuel Quiroz on Catacaos, a rural town on the northern coast of Peru, represent a novel case due to its formal and narrative characteristics and public reception during the second half of the 20th century. The article's objective is to present this case using an identification methodology on the series of original *foto-óleos* dedicated to Catacaos and a context study based on the analysis of documents from Quiroz's personal album about his public life in Peru. Due to the vast and heterogeneous recognition that the *foto-óleo* and the photographer had, we are facing an unprecedented instance in Peruvian and Latin American photography in which these images contributed to society acknowledging a regional history and identity in them.

Keywords

Foto-óleo; photography; Manuel Quiroz; Peru; rural population.

A foto-óleo documental sobre Catacaos (Peru) na segunda metade do século 20. A obra do equatoriano Manuel Quiroz

Resumo

Num país onde a tradição da fotografia documental no século 20 esteve centralizada em Cuzco, as foto-óleos do equatoriano Manuel Quiroz produzidas entre 1949 e 1950 sobre Catacaos, uma população rural do litoral norte do Peru, representam um caso inovador pelas características formais e narrativas da obra e do recebimento público que tiveram durante a segunda metade do século 20. O objetivo deste artigo é expor esse caso aplicando a metodologia de identificação da série de suas foto-óleos originais dedicadas a Catacaos e mediante um estudo de contexto a partir da análise de documentos do álbum pessoal que Quiroz elaborou sobre sua vida pública no Peru. Pelo amplo e heterogêneo reconhecimento que as foto-óleos e o fotógrafo tiveram, estamos diante de um caso inédito na fotografia peruana e latino-americana, em que essas imagens contribuíram para que a sociedade reconhecesse nelas uma história e uma identidade regionais.

Palavras-chave

Foto-óleo; fotografia; Manuel Quiroz; Peru; população rural.

En la fotografía peruana, Cuzco es un lugar tradicional de fotografía documental desde inicios del siglo XX, consolidada con la figura de Martín Chambi cuando se estableció en esa ciudad en 1920. La región cuzqueña fue el destino predilecto de turistas y científicos y de fotógrafos de toda procedencia. Tal es el caso de Irving Penn (1948), Robert Frank (1947-1948), Eugene Harris (1952), Pierre Verger (c. 1942) o Werner Bischof (1954), fotógrafos que llegaron a Cuzco a desarrollar proyectos documentales durante esos años, atraídos por la historia andina, sus gentes, sus paisajes, sus tradiciones y sus monumentos arqueológicos y coloniales (Casalé, 2022, p. 70). La fotografía documental se potenció como modo de expresión libre y personal en función de la idea del Perú como un país andino.

Las nuevas demandas por imágenes y la aparición de nuevas funciones de la fotografía en el país a partir de la década de 1950 ocasionaron, según Villacorta y Majluf, una “recomposición, tanto para la fotografía como para las ideas de nación y de cultura”, lo que hizo que Lima, capital ubicada en la costa central, se convirtiera en el nuevo eje para el desarrollo de la fotografía peruana (1997, p. 15). En las décadas siguientes, el mercado de la fotografía en Lima demandó imágenes de carnet, postales e imágenes informativas para revistas y diarios locales, por lo que surgieron fotógrafos con diversidad de propuestas documentales, artísticas o fotoperiodísticas (León, 2021a, pp. 39-40). Uno de los primeros intentos para institucionalizar la fotografía fue el grupo limeño Secuencia, que promovió la creación artística modernista con influencia de los fotógrafos estadounidenses Aaron Siskind o Minor White, y que quiso construir un espacio fotográfico “allí donde parecía no existir ninguno” (Majluf, 2006, p. 14). En la capital, donde se concentran los poderes del Estado, la fotografía informativa logró “ubicarse como matriz fundamental” (Villacorta y Majluf, 1997, p. 24) en respuesta a los acontecimientos de la compleja vida urbana.

En la segunda mitad del siglo XX, las tensiones sociales y políticas, la violencia, las revueltas urbanas, la migración a la gran ciudad y los movimientos populares estimularon una fotografía testimonial importante. Sin embargo, para este periodo no existe una representación fotográfica homogénea y codificada de lo limeño ni de lo peruano (Villacorta y Majluf, 1997,

p. 31). A pesar de ello, hubo una creación fotográfica limeña que abría extensamente las puertas a la exploración creativa que el medio ofrecía (León, 2021a, p. 41). Por ausencia de investigación, se corre el riesgo de definir la fotografía peruana atendiendo a lo producido en Lima y para Lima, con lo cual se relega la fotografía regional contemporánea de otras ciudades importantes del Perú, incluida la fotografía cuzqueña, a un terreno desconocido.

Desde el presente, el caso de Manuel Quiroz nos da la posibilidad de conocer y reflexionar sobre una obra documental y las formas de su funcionamiento en una sociedad regional que no ha sido tomada en cuenta, como ha ocurrido en otros lugares (Laso, 2017, p. 40), en la segunda mitad del siglo XX. De todo el trabajo profesional de retratos de estudio y proyectos documentales de Manuel Quiroz, los fotoóleos de Catacaos, producidos entre 1949 y 1950, no solo lo hicieron famoso, sino que se constituyeron en una fuente primordial del imaginario del norte peruano durante cuatro décadas. Con una noción de fotografía documental moderna vinculada con la narración de los acontecimientos y dinámicas sociales, Quiroz logró que estas imágenes tuvieran un valor permanente de novedad.

El fotoóleo, conocido también como *fotografía iluminada*, se puede ubicar desde los primeros momentos de la existencia de la fotografía. Consistió, en términos generales, en colorear manualmente el retrato fotográfico con diferentes instrumentos y procedimientos, en atención a la demanda de los clientes por tener un retrato que diese la sensación de mayor volumen y realismo en el parecido, lo cual no se apreciaba en el retrato monocromático (Amézaga, 2016). En toda ciudad o pueblo donde existía un estudio fotográfico, se ofertaba el retrato iluminado o coloreado. Tanto en Ecuador (Chiriboga y Caparrini, 2005) como en el Perú (Torres y Villegas, 2005), se puede rastrear la producción de este tipo de imágenes. Cuando el Museo de Arte de Lima organizó en el año 2017 la exposición de retratos en fotoóleos en el Perú, se comprobó que el gusto por estas imágenes y su consumo se popularizaron en diversos estratos sociales en todo el siglo XX, a tal punto que llegó a convertirse en una constante de la cultura visual peruana (Majluf, 2017). Si el retrato en fotoóleo fue un producto visual de alta demanda, aun cuando las investigaciones sobre este tipo de imágenes

son escasas, los fotoóleos documentales de motivos cataquenses de Quiroz representaron, en la segunda mitad del siglo XX, una novedad frente al gusto extendido por el retrato en fotoóleo.

Esta investigación surge, en un primer momento, de la exposición en línea “El cromático Bajo Piura. La fotografía de Manuel Quiroz”, proyecto ganador del concurso público Arte al Bicentenario convocado por el Ministerio de Cultura del Perú en el año 2021, el cual incluyó la publicación de un catálogo virtual (Garay y Vargas, 2021). Si bien en la exposición se mostró una selección de la colección del Centro de Promoción e Investigación del Campesinado (Cipca) de Piura, para este artículo se ha tomado en cuenta la colección completa de 104 fotoóleos del Cipca (Quiroz, 1949-1950).

El objetivo de esta investigación es obtener un conocimiento preliminar del fotógrafo y de las características de sus fotoóleos de Catacaos, verificar el impacto que generaron en la esfera pública de su tiempo y reflexionar sobre las posibilidades de ubicación de esta serie en la fotografía peruana y continental, todo a la luz del álbum personal de documentos del fotógrafo (Quiroz, 1935-1987). La cultura cataquense que nos muestra Quiroz en los fotoóleos contiene temáticas sobre las que podrá profundizarse posteriormente con el aporte de estudios de género y poscoloniales y con diversos enfoques. El propósito fundamental de este artículo es identificar y justificar la relevancia del fotógrafo Quiroz y de su obra en su tiempo.

Metodología

La metodología aplicada combina el estudio de contexto a partir del análisis de documentos de época y la descripción de los fotoóleos de Catacaos. Como señala Marzal-Felici, el estudio del contexto representa una vía extraordinaria para conocer aspectos del mundo y el rol de la imagen en una sociedad (2021, p. 13). Además, como apunta Riego Amézaga, “la clave no es la imagen singular, sino el imaginario que se ha construido en una determinada época” (2005, p. 20), en este caso, a partir de los fotoóleos, en un lugar determinado: el norte peruano, cuya producción y usos fotográficos en la segunda mitad del siglo XX se desconocen.

Procuraré situar el imaginario de los fotoóleos atendiendo a tres aspectos (Taylor, 2007, en Trueman, 2022, pp. 39-40): como vehículos a través de los cuales la gente común de Piura vio e imaginó en clave de documento y belleza el entorno social próximo; como imágenes compartidas entre grupos sociales grandes y heterogéneos –ferias de celebración regional, exposiciones locales, encuentros con grupos ilustrados, etcétera– durante cuarenta años; y como un medio legitimador de una zona histórica y cultural como Catacaos.

Por lo tanto, para el estudio de la fotografía que nos ocupa, la contextualización razonada y documentada es el “camino real” y eficaz para evitar las manipulaciones teóricas de las imágenes fotográficas y sus significados o, al menos, minimizarlas (Mraz, 2018, p. 74). Como el fotoóleo documental fue creado por Quiroz en un momento determinado combinando deliberadamente las prestaciones del dispositivo tecnológico fotográfico con los acabados cromáticos asociados al gusto de las bellas artes, el estudio del contexto se hace necesario para hilvanar factores y posiciones culturales vinculados con la obra (Riego, 2005, p. 31) y su recepción por parte de diferentes públicos. Los contenidos de los fotoóleos de Quiroz fueron celebrados por la opinión pública, lo cual da cierto grado de cohesión social y cultural entre los fotoóleos y la sociedad que los apreció (Laso, 2017, p. 31).

Propongo un acercamiento a la obra de Quiroz según el hallazgo documental más importante de la investigación: el álbum personal de documentos (recortes de periódicos y revistas, cartas, catálogos, entre otros) que el mismo fotógrafo elaboró con información sobre su vida pública. La investigación está diseñada en cuatro ejes: el tiempo temprano de Manuel Quiroz en Ecuador, el encuentro con Catacaos (Piura), los fotoóleos de motivos cataquenses y el álbum personal de documentos.

Los orígenes fotográficos de Manuel Quiroz

Quiroz (Quito, 1909 - Piura, 1988) empezó a estudiar en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal a principios de la década de 1920, tiempo en el que, además, se inició en la fotografía trabajando en el estudio de Remigio Noroña, en un contexto de actividad fotográfica quiteña importante. El

fotógrafo José Domingo Laso era uno de los más reputados; activo desde 1899, fue profesor de fotograbado en la Escuela de Bellas Artes entre 1908 y 1909. En su rol de impresor, fundó la revista de ciencias, artes y letras *La Ilustración Ecuatoriana* en 1909 y publicó libros de fotografía entre 1911 y 1924 con motivos turísticos; además, en Ecuador fue el iniciador de la tarjeta postal ilustrada –que, en algunos casos, coloreaba mediante el sistema de impresión seriada– con temáticas de paisaje, costumbres, urbanismo y tipos indígenas (Laso, 2017, p. 29). La obra fotográfica y editorial de Laso se ubica a medio camino entre el gusto de las prácticas artísticas del siglo XIX y la producción de imágenes técnicas de las tarjetas postales costumbristas (pp. 91 y 93). Con su contemporáneo Benjamín Rivadeneira, Laso fue un referente importante en Quito en las primeras décadas del siglo XX, cuando Quiroz empezó a formarse, contexto en el que los temas indígenas, de usos divulgativos y mercantiles, formaban parte de los repertorios de estos fotógrafos quiteños (Chiriboga y Caparrini, 1994, p. 18).

Pero sería con su maestro, el fotógrafo Remigio Noroña, y sus contemporáneos con quienes Quiroz conocería directamente el indigenismo fotográfico, un tipo de fotografía que, según María Arboleda Vaca, se afianzó en Quito en las décadas de 1920 y 1930. Así, los fotógrafos captaban “deliberadamente al indio, por convertirlo –sin petición suya de por medio– en el tema de una parte de su obra” (2021, p. 8). En tiempos en que Quito venía experimentando, desde inicios del siglo XX, una transformación económica debido al *boom* cacaotero, que implicó cambios urbanísticos y sociales (Calero, 2015, p. 12), la fotografía de indígenas proporcionaba una manera visual de comprender sus vidas y sus condiciones (Arboleda, 2021, p. 8). Aun cuando los fotógrafos profesionales con estudios fotográficos, como Remigio Noroña, elaboraron imágenes de temática indígena, esta producción, según Arboleda Vaca, “estuvo remitida, sobre todo, a los indios que trajinaban en la ciudad, a donde acudían muchos de ellos en busca de actividades de sustento” (p. 16).

En el tiempo formativo, Quiroz cultivó su mirada y comprensión de las condiciones de vida andinas. En la década de 1930, se incorporó al diario *El Comercio* de Quito como reportero gráfico, experiencia que le permitió

consolidar en su ejercicio la importancia y trascendencia de la información y la nitidez visual producidas por la tecnología fotográfica.

Manuel Quiroz fue un fotógrafo profesional versátil. Poseía nociones y técnicas de la pintura de bellas artes, conocía el estudio fotográfico como lugar de tecnología moderna y empresa, y tenía la capacidad de crear diversos tipos de imágenes para usos y funciones sociales diferenciados. Supo que la cámara fotográfica era instrumento de creación de imágenes con información matriz ineludible, porque eso es lo específicamente fotográfico (Mraz, 2018, p. 87), al margen de si se coloreaba, como fue su caso, o no el soporte final.

Las imágenes tempranas producidas por Quiroz en Ecuador que se conocen las conserva su hija Zenaida Quiroz en Piura y corresponden a fotóleos de paisajes y ciudades de Cuenca y Loja, ciudades andinas del sur ecuatoriano en las que vivió en la década de 1940. En estas ciudades, sus imágenes fueron celebradas por los periódicos y personajes locales. Sería precisamente una noticia de un periódico lojano de 1948 la que informó que Quiroz estaba de viaje al Perú e iba con su familia con destino a Cuzco para hacer fotografías (Jaén, 1948).

Catacaos: contexto histórico y antecedentes fotográficos

Pero Quiroz no llegó a Cuzco, como lo declaró en Loja en 1948. Arribó a la ciudad de Piura, ubicada en el norte peruano, capital de una región fronteriza con Ecuador, y fundó su estudio fotográfico en el centro de la ciudad. A las semanas de haberse establecido, visitó Catacaos, un pueblo ubicado a diez kilómetros al sur de Piura que inicia la zona de Bajo Piura. Si lo que Quiroz había visto en Quito fue la condición de vida de los indígenas andinos, en Catacaos –cuya población indígena se hallaba en proceso de fusión cultural por las influencias occidentales (Andrés Garay Albújar, 2022b, 18:29)– posó su mirada sobre una situación completamente nueva para él.

La configuración mestiza de Catacaos se remonta al tiempo de la conquista española. La zona estaba compuesta por numerosos caseríos que tu-

vieron sus propias autoridades (caciques y capullanas) y su propia lengua, el tallán, pero que fueron “encomendados” a diferentes personas criollas o españolas. Las encomiendas o parcialidades fueron integradas a lo que se llamó el Valle de Catacaos. Aunque el agua no era abundante, hacia los siglos XVI y XVII la zona era rica en fauna y flora, con materias primas, como maíz, trigo y algodón, y en otros productos con los que pagaban sus tributos (Andrés Garay Albuja, 2022b).

El naturalista italiano Antonio Raimondi, a su paso por Catacaos hacia 1869, lo describe como un pueblo antiguo habitado “por indígenas, pero en la actualidad hay establecidos en la población varios vecinos” (1874, p. 359), que eran los criollos a quienes hace referencia el historiador Elías Lequernaqué. Raimondi señala que los cataquenses eran agricultores, pero destaca que tenían “una industria que va prosperando cada día más. Esta consiste en la fabricación de los sombreros de paja llamados de *Guayaquil*” (p. 359). Un aspecto importante que describe Raimondi es que “todos los domingos se nota en Catacaos una gran concurrencia de gente, verificándose una especie de feria” (p. 359), un espacio con actividades económicas y de intercambio de productos y consumo de comida y bebida propias de la zona. Catacaos va a caracterizarse por ser un lugar de particular mestizaje, pero con actividades y costumbres populares que, a inicios del siglo XX, experimentó un auge económico importante por la exportación del algodón.

Como antecedentes fotográficos, para los fotógrafos piuranos que vivían de la fotografía Catacaos no representó una fuente de motivos exóticos para sus imágenes. A Pedro Montero, por ejemplo, uno de los fotógrafos profesionales más importantes de Piura, activo desde fines del siglo XIX hasta la década de 1940, no se le conocen proyectos o imágenes que respondan a un interés por las expresiones populares de Catacaos, porque probablemente no eran temas rentables para el consumo local.

Pero podemos remontarnos al trabajo del científico y explorador alemán Hans H. Brüning, quien fotografió Catacaos en la década de 1890, aunque su interés abarcó un área amplia de la costa norte del Perú, especialmente Lambayeque (sur de Piura), donde residió más años. Si bien las fotografías de Piura de Brüning están pendientes de estudiarse, desde una perspecti-

va etnológica podría considerarse un antecedente fotográfico (Aristizábal y Schmelz, 2009, p. 24). También podemos remitirnos al álbum *República peruana 1900*, un ambicioso proyecto fotográfico gubernamental por mostrar una imagen totalizadora de nación, que fue encargado al fotógrafo Fernando Garreaud (1900), en el cual se incluyeron dos imágenes de Catacaos (plaza principal y calle Comercio) que, como señala Cerna Sabogal (Andrés Garay Albújar, 2022a, 45:30), han sido reproducidas innumerables veces en ediciones con postales de las primeras décadas del siglo XX. Más próxima a Quiroz, identificamos una imagen aislada de una niña tejedora cataquense de la década de 1940 atribuida a los fotógrafos Abraham Guillén o Pierre Verger (La Serna, 2022).

Manuel Quiroz vio algo que no percibieron sus antecesores: una población dinámica en función de su economía, sus costumbres, sus procesos de producción, sus talleres, sus cocinas, sus calles, su mercado y su culto a la muerte. Esta vigorosa sociedad, que combina lo autóctono con lo mestizo en un clima costero, soleado y desértico de altas temperaturas, fue totalmente nueva para Quiroz, y el encuentro con este espacio, que le era ajeno, le corroboró que la identidad latinoamericana estaba hecha de cambios constantes (Concha, 2021, p. 17). Aun cuando Quiroz creció con la fotografía indigenista quiteña, y a pesar de que en el Perú las representaciones visuales durante la primera mitad del siglo XX estuvieron definidas prácticamente por lo andino cuzqueño, en Catacaos develó un escenario social rico en elementos históricos, etnográficos, económicos y culturales no andinos. En solitario y alejado del debate político e ideológico en torno a las identidades peruana y ecuatoriana, emprendió su proyecto de documentación en Catacaos, consciente del peso testimonial que la realidad en frente de sí le demandaba. Quiroz no produjo postales, sino una serie moldeada intencionalmente para ser comunicada, como veremos más adelante.

A diferencia de sus contemporáneos extranjeros Frank, Penn, Verger, Bischof, entre otros que fotografiaban en Cuzco alrededor de 1950, cuyas imágenes se expusieron o publicaron en el extranjero, Estados Unidos o Europa, los fotoóleos de Quiroz no fueron un material de exportación: solo se presentaron en la esfera pública regional en el norte peruano, con una recepción incuestionable en su tiempo entre públicos ilustrados y populares, como se comprobará a continuación.

Hacia la década de 1950, en Piura recién se empezaba a desarrollar fotoperiodismo en el diario *El Tiempo* (Rojas, 2014) con un grupo de jóvenes fotógrafos; también funcionaba el estudio fotográfico de Pedro Montero, fundado a fines del siglo XIX y administrado por su hijo Luis Ricardo (Garay, 2015, p. 128). Por entonces, en Piura debieron de estar activos otros estudios fotográficos, sobre los que falta investigar.

Los fotoóleos de motivos cataquenses

La colección del Centro de Promoción e Investigación del Campesinado (Cipca) de Piura, objeto de esta investigación, contiene la serie completa de 104 fotoóleos de 39 x 24 cm cada uno, con motivos cataquenses. Luego de su adquisición en 1983, el Cipca publicó, en 1986, un catálogo en el que aparecen declaraciones de Quiroz, además de seis capítulos, enumeración, títulos y breves descripciones de las imágenes, todo ello organizado cuidadosamente por el propio Quiroz (Gallo y Franco, 1986). La Tabla 1 sintetiza textualmente el número de capítulo, los títulos y el orden de las imágenes definidos por el fotógrafo. Los temas son descripciones resumidas mías. A modo de muestra, selecciono dos imágenes por capítulo. Las 12 figuras mantienen el número de orden y el título con los que aparecen en el catálogo de 1986.

Tabla 1. Los 104 fotoóleos del Cipca

Capítulo	Título	Orden	Temas
Capítulo I	Escenas de Catacaos	1 al 10	Caminos y paisajes; casas; chicheríos (Figuras 1 y 2)
Capítulo II	Alfarería en Simbilá	11 al 24	Proceso de elaboración de las vasijas: moldeado y horneado; lugares de venta (Figuras 3 y 4)
Capítulo III	Confección de sombreros	25 al 57	Proceso de tratamiento de la paja, confección, tejedores, venta (Figuras 5 y 6)
Capítulo IV	Feria dominical cataquense	58 al 68	Puestos de venta de comidas y productos (Figuras 7 y 8)
Capítulo V	Velaciones	69 al 80	Entierros, duelo, velación, rezador, llorona (Figuras 9 y 10)
Capítulo VI	Elaboración de chicha	81 al 104	Proceso de elaboración de chicha, maíz, cocinas de barro, cántaros (Figuras 11 y 12)

Fuente: elaboración propia.

Figura 1. Fotoóleo 2. *Callejón que conduce a Catacaos*



Fuente: Gallo y Franco (1986); Quiroz (1949-1950).

Figura 2. Fotoóleo 4. *Una calle cataquense*



Fuente: Gallo y Franco (1986); Quiroz (1949-1950).

Figura 3. Fotoóleo 13. *Primer día de trabajo*



Fuente: Gallo y Franco (1986); Quiroz (1949-1950).

Figura 4. 2 Fotoóleo 1. *Desbaratando el horno*



Fuente: Gallo y Franco (1986); Quiroz (1949-1950).

Figura 5. Fotoóleo 46. *Tejedor de sombrero fino*



Fuente: Gallo y Franco (1986); Quiroz (1949-1950).

Figura 6. Fotoóleo 51. *Indicando su sombrero para la compra*



Fuente: Gallo y Franco (1986); Quiroz (1949-1950).

Figura 7. Fotoóleo 62. *Un potito [mate] de cincuenta*



Fuente: Gallo y Franco (1986); Quiroz (1949-1950).

Figura 8. Fotoóleo 64. *Venta de menestras frescas*



Fuente: Gallo y Franco (1986); Quiroz (1949-1950).

Figura 9. Fotoóleo 69. *Entierro de un mayordomo*



Fuente: Gallo y Franco (1986); Quiroz (1949-1950).

Figura 10. Fotoóleo 76. *Rezador*



Fuente: Gallo y Franco (1986); Quiroz (1949-1950).

Figura 11. Fotoóleo 94. *Enfriando chicha*



Fuente: Gallo y Franco (1986); Quiroz (1949-1950).

Figura 12. Fotoóleo 95. *Taqueando*



Fuente: Gallo y Franco (1986); Quiroz (1949-1950).

Quiroz empieza conduciendo al espectador por los caminos que llegan a Catacaos, con sus casas y picanterías, para introducirnos en la riqueza informativa de la transformación de las materias primas en manos y conocimientos de los cataquenses y para acercarnos al espacio colectivo de la feria dominical. Sin ser científico, fotografió los procesos siguiendo la secuencia de cada uno de ellos, especialmente en los capítulos referentes a la elaboración alfarera, los sombreros y la chicha. Los encuadres y la organización de los espacios en el negativo de 35 mm están definidos en relación con el relato mayor, con la intención de describir los procesos y las escenas de modo integral.

El orden de las fotografías en secuencia fue un criterio que Quiroz trasladó a sus exposiciones precisamente para que el público pudiera comprender estos procesos. En una declaración periodística, él señaló que su exposición *Motivos cataquenses* “constituye una información gráfica que permite tener una visión bastante completa” de lo que se hacía en este pueblo norteño, para lo cual era importante que “los espectadores siguieran el curso ordenado de las fotografías por sus números” (Quiroz, en *La República*, 1955) para comprender las fases del trabajo productivo.

En este sentido, el comentario de Carlos Robles, periodista y escritor piurano contemporáneo, remarcaba que “las facetas que tiene Quiroz

sobre los indígenas de Catacaos es como abrir la puerta de los siglos para examinar cómo fueron y qué hicieron los antiguos peruanos [...]. A mí me pareció estar admirando una estupenda película” (1958). Registro, información, selección, secuencialidad, narración: la serie de fotoóleos de Quiroz se ubica en su época dentro de lo que Goyeneche-Gómez señala como características propias de la fotografía documental internacional moderna: capacidad de elocuencia, precisión, exaltación e impacto, manifestaciones del estilo propio del fotógrafo (2019, p. 9). Quiroz produjo esta serie fotográfica en ciclo largo, entre 1949 y 1950, trabajando simultáneamente en los registros y en la aplicación en el estudio del color en la copia en papel.

El color de los fotoóleos se definió en un proceso manual, no menos creativo, en el que la información del registro que poseía la imagen fue respetada. En declaraciones que hizo el fotógrafo para el catálogo del Cipca, señaló que, además de haber fotografiado en Catacaos sin hacer posar a la gente, tenía una libreta en la que anotaba el color de algunas cosas, como la arcilla, por ejemplo. Pero, sobre todo, conservaba en su mente el colorido que había visto al fotografiar, para luego, en su estudio, plasmarlo en la fotografía con un material especial de “Kodak, un óleo transparente que ni quita ni aumenta nada” (Quiroz, en Gallo y Franco, 1986, p. 8). Esto explica que en los fotoóleos de Catacaos se aprecie la superficie del papel fotográfico libre de pasta u óleo en relieve.

Estamos, entonces, ante un doble proceso de creación: el registro fotográfico en el sitio y la culminación del fotoóleo en el estudio con un trabajo manual. Su experiencia y prolijidad en ambos lenguajes potenció conscientemente su expresión personal “para *contar algo sobre un aspecto de la realidad*”, rasgo característico de los fotógrafos documentales, según León Cannock (2021b, p. 47). De hecho, como señaló Robles Rázuri, “el valor de la obra de Quiroz no está simplemente en el deleite espiritual que provoca. Se halla más bien en todo lo que tiene de documental” (1958). Sin llegar a idealizar ni a omitir la carestía o condiciones de un lugar rural, en esta estrategia de fusión de lenguajes al servicio de un contenido social e histórico podemos detectar la innovación de Quiroz, una forma de documentación visual que tanto en su época como en la nuestra ha servido para conocer y penetrar (León, 2021b) en su complejidad el mundo cataquense.

Álbum de documentos recopilados por Manuel Quiroz

El álbum de documentos seleccionados y organizados personalmente por Manuel Quiroz, y conservado por su hija Zenaida, contiene 159 documentos. Es un objeto fundamental para conocer la trayectoria del fotógrafo, especialmente la presencia e impacto de los fotoóleos de Catacaos en la esfera pública de la segunda mitad del siglo XX en el norte peruano. A continuación, se presentan dos tablas: la Tabla 2 clasifica los documentos relacionados con la serie de Catacaos según el tipo de texto; la Tabla 3 muestra, también divididos según el tipo textual, los documentos del álbum que tratan sobre otros trabajos fotográficos de Quiroz.

Tabla 2. Documentos sobre la serie de Catacaos recopilados en el álbum*

Noticias	Artículos de opinión, comentarios y crítica	Cartas	Catálogos
40	9	34	9

* Documentos relacionados con la serie de fotoóleos de Catacaos: 92 en total; año de primer documento: 1950, año de último documento: 1987.

Fuente: elaboración propia.

La mayor cantidad de documentos (92 de 159) se refieren a los fotoóleos de Catacaos y el rango de tiempo es de 1950 a 1987. Los recortes de periódicos que más informaron son los piuranos *El Tiempo*, *La Industria* y *Correo*. También hay documentos del diario *El Norte*, de Sullana; de *La Industria*, de Trujillo; del diario *El Comercio* y las revistas *Floklora* y *Cultura Peruana*, de Lima; del diario *La República*, ediciones de Piura y de Sullana; de la revista *Época*, de Piura; entre otros medios. Las noticias están relacionadas con las exposiciones realizadas en esas ciudades, lo mismo que los catálogos, de los que destacan dos: el del Museo Nacional de la Cultura Peruana –dirigido por el indigenista Luis E. Valcárcel–, de 1951, en Lima; y el catálogo del Cipca, de 1986, en Piura. Tanto las noticias como los catálogos y las cartas están relacionados con las exposiciones.

Las cartas, que reflejan las relaciones institucionales con Manuel Quiroz en su vida profesional en Piura, son solicitudes de obra, agradecimientos por préstamos, felicitaciones e invitaciones a exposiciones y ferias. Están emitidas por alcaldes de ciudades, presidentes de asociaciones civiles y directores de diversas instituciones públicas y privadas, lo que muestra el reconocimiento profesional hacia Quiroz.

Los artículos de opinión son particularmente interesantes, por ser las primeras lecturas críticas de intelectuales piuranos sobre estos fotoóleos. Entre ellos, destacan “Historia de la industria indígena de Catacaos ha registrado el fotógrafo Manuel Quiroz”, de Carlos Robles Rázuri (1958); “El arte de Manuel Quiros [sic]”, de Juan Casajuana (1959); “Un artista de la fotografía en Piura”, de Luis Ginocchio (1960); “Es artista y ama Piura”, de José H. Estrada Morales (1972); y “Los Foto-óleos de Don Manuel”, de Vicente Santuc (1986).

Se han contabilizado 30 exposiciones entre 1950 y 1987, entre individuales (19) y colectivas (11), sin que esta información diferenciada sea totalmente exacta, porque algunas noticias no lo definen. Piura fue la ciudad donde más se expuso esta serie (15), pero también se presentó en Sullana (4), Catacaos (2), Lobitos (1), Trujillo (3), Cajamarca (1), Chiclayo (1) y Lima (3). Entre los artistas piuranos con los que expuso colectivamente, se ha identificado, entre otros, al escultor Manuel Guaylupo y a los pintores Genaro Martínez Silva, Sergio Wise, Arcadio Boyer y Félix Rebolledo.

Quince (15) instituciones de la ciudad de Piura promovieron las exposiciones, entre ellas la municipalidad, el Club Grau, la Alianza Francesa, la Asociación de Mujeres Profesionales y de Negocios, y el Cipca, además de las municipalidades de Catacaos, Sullana y Trujillo, y el Ministerio de Cultura, Turismo e Integración del Perú. Mantuvo vínculos cercanos con los miembros del Grupo Literario y Artístico y del Club Amantes del Arte, ambos de Piura.

La exhibición constante de la serie de Catacaos generó dos adquisiciones importantes: la del Banco Central de Reserva del Perú en 1975 (84 fotoóleos) y la del Cipca en 1983 (104 fotoóleos).

Tabla 3. Documentos sobre otros trabajos de Quiroz recopilados en el álbum

Noticias	Artículos de opinión, comentarios, crítica	Cartas	Catálogos	Libros	Postales
36	2	21	6	1	1

* Año de primer documento: 1938; año de último documento: 1987.

Fuente: elaboración propia.

Del tiempo en que Quiroz vivió en Ecuador provienen diez cartas, cuatro noticias y una postal, documentos estos relacionados con su trabajo en el diario *El Comercio* de Quito y con sus exposiciones de Cuenca y Loja. El resto de documentos trata de otros proyectos que produjo en Piura, unos vinculados con la promoción del trabajo comercial, como la exposición de retratos de niños y jóvenes piuranos (1949) o la exposición de retratos de intelectuales y artistas locales (1961), y otros de fotografía documental sobre sitios arqueológicos, históricos y coloniales, como la exposición y el libro *Aspectos gráficos de la historia de Piura*, hecho con Carlos Robles Rázuri en 1970, y la exposición fotográfica “Piura la Vieja”, presentada con Suriel Mendoza en 1980.

Resultados y discusión

Se ha logrado contextualizar y articular los fotoóleos dentro del marco de actividad profesional de Quiroz: su origen formativo en Ecuador; el desarrollo de sus capacidades creativas, intelectuales, técnicas y estéticas en Piura y en el norte peruano; la recepción de estas imágenes por parte de públicos heterogéneos; y la relevancia de la figura de Quiroz ante intelectuales y autoridades. El álbum personal de documentos del fotógrafo ha sido una fuente inestimable para conocer el perfil del fotógrafo y el sentido y valor públicos de las imágenes.

El primer documento que acopió Quiroz fue la credencial que le emitió el diario *El Comercio* en 1938 en calidad de “cronista gráfico” para cubrir un evento deportivo en Bogotá, Colombia. Los siguientes documentos datan de 1948: son recortes de periodicos y cartas de agradecimiento y felicitación de autoridades y personajes sobre sus exposiciones de Loja y Cuenca.

Las primeras noticias de Piura son de 1949, evidencia de que Quiroz ya estaba establecido en el Perú. Recién en noviembre de 1950 se anuncia la primera exposición de la serie de Catacaos, en Piura. A partir de entonces empieza la historia y el recorrido de los fotoóleos sobre Catacaos en la vida pública regional. La última noticia ingresada en el álbum sobre estos fotoóleos data de 1987, un año antes de su fallecimiento.

Los documentos del álbum confirman que los fotoóleos de Catacaos de Manuel Quiroz tuvieron una presencia importante durante cuatro décadas. Las imágenes fueron reconocidas por diferentes públicos piuranos y regionales, por las instituciones, por los medios de comunicación y por escritores e intelectuales. El álbum de documentos de Manuel Quiroz es imprescindible para comprobar la vida pública y el contexto de los fotoóleos, la relación de obra y funcionalidad social que, como señala Mraz, nos permite descifrar el significado de estas imágenes en la medida en que se reflejan en la mentalidad de la época (2018, p. 17). Pero también la decisión de Quiroz de crear el álbum guardando la mayor documentación sobre su fotografía nos revela su autoconciencia por narrar su propia historia como hacedor de imágenes en el terreno documental y artístico; gracias a ello, podemos ubicar claramente su figura en el contexto cultural y fotográfico de la región norperuana.

De hecho, y tomando el apunte de Pablo Corral sobre fotografía contemporánea (en Estrin, 2017), Manuel Quiroz vendría a ser un fotógrafo latinoamericano que navegó libremente entre las bellas artes y la fotografía documental, con una sensibilidad y una visión marcadamente subjetivas. La decisión de no continuar hacia Cuzco, su destino soñado, por quedarse a fotografiar Catacaos, es un ejemplo de ello. Quiroz tuvo referencias de la fotografía andina ecuatoriana y surperuana, pero en Catacaos encontró la oportunidad para expresar su mirada y materializar su talento.

Conclusiones

Los documentos e información de época son fundamentales para tomar conocimiento real sobre un fotógrafo y sus obras. Utilizando, en la mitad del siglo XX, una fórmula tradicional en la fotografía, como el fotoóleo, y

gracias a su formación en bellas artes, a su sensibilidad sobre el ser humano y sus entornos cotidianos, y a su conocimiento en fotografía, Manuel Quiroz logró fusionar información y belleza para potenciar el poder documental y narrativo de su propuesta. Fue decisiva, no obstante, su estrategia de privilegiar la información visual de las imágenes fotográficas a favor de la secuencia visual del conjunto, aplicando el color sutilmente para evocar y atraer la atención.

Quiroz fotografió las actividades y usos rurales de una población. En esta serie, no hay líderes predominantes masculinos o femeninos: hay personas anónimas que tejen, cocinan, beben, venden, rezan; que conviven en torno a una identidad basada en la tradición y el trabajo. Como dice Mraz respecto a la historia social, estamos aquí ante fotografías de seres humanos que personalizan el pasado, que visibilizan a gente en el presente que suele estar ausente en las investigaciones científicas y en el interés fotográfico en profundidad (2018). Quiroz documentó y narró aspectos y usos históricos y contemporáneos característicos de Catacaos.

Los fotoóleos de Quiroz, como imaginario, facilitaron a los piuranos un entendimiento y reconocimiento común con los contenidos narrados. Si bien la representación visual del indio andino había predominado en la primera mitad del siglo XX en el imaginario nacional e internacional, las imágenes de Quiroz no encajarían dentro de una historia visual de un indigenismo peruano desarrollado infructuosamente por sus búsquedas de referentes esquivos (Majluf, 2022, p. 282), porque sus fotoóleos fueron recibidos ampliamente como una propuesta regional de valor cultural, incluso patrimonial. Por primera vez en Piura y para Piura se estaba narrando la tradición cataquense con recursos modernos y técnicos, con ánimo documental y artístico. Los fotoóleos de Quiroz fueron un instrumento de reconocimiento y validación de la historia y la identidad.

Por la indiscutible aceptación pública de los fotoóleos de Quiroz, desde la perspectiva de la fotografía peruana de la segunda mitad del siglo XX, estamos, según Villacorta (en Andrés Garay Albújar, 2022c, 12:25), ante un caso “inédito” de fotografía documental moderna, por el doble carácter de la serie: la expresión personal del fotógrafo y la recepción pública de esta.

Este caso evidencia que, para el estudio de la fotografía peruana, incluso latinoamericana, no hay métodos, teorías ni posiciones definitivas. La fotografía podrá ser tan maleable como los intereses de una sociedad por reconocerse en ella.

Referencias

- Amézaga Heiras, G. (2016). En búsqueda de la ilusión: la fotografía iluminada en el siglo XIX. *Alquimia*, 58, 24-43. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/10815>
- Andrés Garay Albújar (2022a). Cerna Sabogal, J.: Bajo Piura. Tarea pendiente. Fotógrafos mirando el Bajo Piura. Sobre fotografía, etnografía e historia en el Bajo Piura. En Conversatorio sobre el fotógrafo Manuel Quiroz 25NOV2021 [C. Vargas y A. Garay (coords.), El cromático Bajo Piura. La fotografía de Manuel Quiroz] [Canal YouTube], 12 de julio (35:10-1:18:36). <https://www.cromaticobajopiura.pe/actividades-complementarias/conversatorio/>
- Andrés Garay Albújar (2022b). Elías Lequernaqué, J. P.: El Bajo Piura y su sociedad: una mirada histórica. En Conversatorio sobre el fotógrafo Manuel Quiroz 25NOV2021 [C. Vargas y A. Garay (coords.), El cromático Bajo Piura. La fotografía de Manuel Quiroz] [Canal YouTube], 12 de julio (17:36-33:30). <https://www.cromaticobajopiura.pe/actividades-complementarias/conversatorio/>
- Andrés Garay Albújar (2022c). Villacorta, J.: ¿Cómo era un fotógrafo artista en Piura a mediados del siglo XX? En Conversatorio sobre el fotógrafo Manuel Quiroz 25NOV2021 [C. Vargas y A. Garay (coords.), El cromático Bajo Piura. La fotografía de Manuel Quiroz] [Canal YouTube], 12 de julio (4:45-16:30). <https://www.cromaticobajopiura.pe/actividades-complementarias/conversatorio/>
- Arboleda Vaca, M. (2021). *El indigenismo perdido. Las fotos sobre el indio en el Ecuador entre 1920 y 1930*. R. Borja (ed.). Autoedición.

- Aristizábal, C. y Schmelz, B. (2009). *Hans H. Brüning y la etnohistoria del norte del Perú. Cimientos para consolidar las relaciones interdisciplinarias entre Perú y Alemania*. Museum für Völkerkunde.
- Calero Larrea, C. (2015). Fotografía instantánea, parecidos y retoques: aproximaciones al oficio fotográfico de Benjamín Rivadeneira Guerra. En *Rostros + lugares de entonces. Colección Benjamín Rivadeneira* (pp. 11-18). Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- Casalé Soler, R. (2022). La Col·lecció Mulder. Fotografia llatinoamericana dels segles XIX i XX. [La Colección Mulder. Fotografía latinoamericana de los siglos XIX y XX] *El Temps*, 17 de mayo, 70-74.
- Casajuana, J. (1959). El arte de Manuel Quiros [sic]. *El Tiempo*, 23 de agosto.
- Chiriboga, L. y Caparrini, S. (1994). *Identidades desnudas. Ecuador 1860-1920. La temprana fotografía del indio en los Andes*. Abya Yala.
- Chiriboga, L. y Caparrini, S. (2005). *El retrato iluminado: fotografía y república en el siglo XIX*. Taller Visual.
- Concha Lagos, J. P. (2021). *Fotografía sin más. Hacia una descolonización de la fotografía latinoamericana*. Metales Pesados.
- Estrada Morales, J. H. (1972). Es artista y ama Piura. *El Tiempo*, 10 de octubre.
- Estrin, J. (2017). Latin American pictures of the year. *The New York Times*, 1 de junio. <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2017/06/01/latin-american-pictures-of-the-year/>
- Gallo, A. y Franco, E. (1986). *El FOTO ÓLEO de Manuel Quiroz Jiménez*. [Catálogo, R. Ojeda (coord.)] Centro de Investigación y Promoción del Campesinado.

- Garay, A. (2015). Desarrollos insólitos de la fotografía en el norte de Perú en la primera mitad del siglo XX. En J. Mraz y A. M. Mauad (coords.), *Fotografía e historia en América Latina* (pp. 123-148). Centro de Fotografía de Montevideo.
- Garay, A. y Vargas, C. (2021). *El cromático Bajo Piura. La fotografía de Manuel Quiroz* [Catálogo]. <https://www.udep.edu.pe/hoy/wp-content/uploads/sites/49/2021/11/CAT-ALTA-FINAL-20NOV-Manuel-Quiroz.pdf>
- Garreaud, F. (ed.) (1900). *República peruana 1900*. Biblioteca Nacional del Perú. <https://repositoriodigital.bnp.gob.pe/bnp/recursos/2/html/album-republica-peruana-1900/>
- Ginocchio, L. (1960). Un artista de la fotografía en Piura. *El Tiempo*, 19 de junio.
- Goyeneche-Gómez, E. (2019). La fotografía documental en tiempos de crisis: historia pictorial y humanismo dramático. *Palabra Clave*, 22(4), e2246. <https://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.4.6>
- Jaén, A. (1948). Casa de la Cultura en Loja. Exposición de Arte Fotográfico. *La Opinión del Sur*, 5 de noviembre.
- La República (1955). Quiroz, su exposición oleográfica [sic] y sus opiniones como artista. *La República*, edición Sullana, 6 de enero, p. 5.
- La Serna, J. (2022). *Abraham Guillén y los registros visuales del patrimonio inmaterial*. Ministerio de Cultura.
- Laso Chenut, F. X. (2017). *La huella invertida: antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso 1870-1927*. Centro de Fotografía de Montevideo.
- León Cannock, A. (2021a). Los indisciplinados. La imagen como vector de pensamiento en la fotografía artística limeña en la década de 1990.

- FOT. *Revista Peruana de Fotografía e Investigación Visual*, 4(5), 38-53. <https://doi.org/10.19083/fot.v3i2.1507>
- León Cannock, A. (2021b). Derivas, mutaciones y tensiones de lo documental en la fotografía peruana contemporánea. *FOT. Revista Peruana de Fotografía e Investigación Visual*, 4(6), 44-53. <https://revistas.upc.edu.pe/index.php/fot/article/view/1553/1344>
- Majluf, N. (2006). *Sobre fotografía. Una autonomía esquivada*. Museo de Arte de Lima.
- Majluf, N. (2017). *Como la pintura. Arte, retrato y fotografía comercial*. [Documento de exposición No. 4]. Museo de Arte de Lima.
- Majluf, N. (2022). *La invención del indio. Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Marzal-Felici, J. (2021). Proposals for the study of images in the post-truth era. *Profesional de la Información*, 30(2), e300201. <https://doi.org/10.3145/epi.2021.mar.01>
- Mraz, J. (2018). *Historiar fotografías*. Instituto de Investigaciones en Humanidades, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.
- Quiroz, M. (presunto) (1935-1987). [Álbum con 159 documentos seleccionados y organizados por el fotógrafo]. Copia en posesión de Zenaida Quiroz.
- Quiroz, M. (1949-1950). [Colección con 104 fotoóleos originales del fotógrafo]. Centro de Promoción e Investigación del Campesinado, Piura, Perú.
- Raimondi, A. (1874). *El Perú* (t. I). Imprenta del Estado. <https://books.google.com.pe/books?id=uo9fAAAACAAJ>

- Riego Amézaga, B. (2005). Mirando las fotografías desde su entorno: la llave del imaginario. En R. López, J. Marzal y F. Gómez (eds.), *El análisis de la imagen fotográfica* (pp. 19-32). Universitat Jaume I.
- Robles Rázuri, C. (1958). Historia de la industria indígena de Catacaos ha registrado el fotógrafo Manuel Quiroz. *El Tiempo*, 20 de enero.
- Rojas-Rosas, C. (2014). La fotografía como elemento informativo del diario “El Tiempo” de Piura: evolución de su uso en la cobertura del fenómeno “El Niño” de 1925 y de 1983. [Tesis] Licenciatura en Comunicación, Universidad de Piura. https://pirhua.udep.edu.pe/bitstream/handle/11042/1878/INF_183.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Santuc, V. (1986). Los Foto-óleos de Don Manuel. *El Tiempo*, 19 de junio.
- Torres, J. E. y Villegas, F. (2005). Imágenes transgredidas. Retrato y fotografía en Lima: 1842-1920. *Illapa Mana Tukukuq*, 2, 39-56. <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i2.1179>
- Trueman, C. D. (2022). *El origen y el triunfo del ego moderno: amnesia cultural, individualismo expresivo y el camino a la revolución sexual*. B&H.
- Villacorta, J. y Majluf, N. (1997). *Documentos: tres décadas de fotografía en el Perú. 1960-1990*. Museo de Arte de Lima.