

Historia de la fotografía en el Perú

Liliana Peñaherrera

LOS PRIMEROS AÑOS

“Un descubrimiento ha sido anunciado al mundo, tan admirables sus resultados como eminentemente curioso, que parece más bien hecho por majica (sic) que por una combinación de químicos”. Así anunciaba *El Comercio* en su edición del 25 de setiembre de 1839, la noticia de la invención del daguerrotipo, antecedente histórico de la fotografía.

Empezaba la década de 1840 y otras cosas atraían por igual la atención de los limeños: las ascensiones en globo, los magos, los elefantes, las exhibiciones de panoramas pintados y reproducidos ópticamente. Estas atracciones eran muy populares y fueron el antecedente tanto de los decorados de los grandes salones fotográficos que predominaron hasta los primeros años del siglo XX como del cine: El Gran Cosmorama, El Gabinete Optico, El Diorama, El Gran Panorama, El Gran Estreoptican Inglés. Eran infaltables el piano y el órgano para acompañar con música las imágenes proyectadas, espejos con grandes consolas, sillas de madera labrada, alfombras, lámparas, pinturas con marcos de pan de oro, óleos y una gran cantidad y variedad de lentes.

La atención que la fotografía despertaba en el Perú y el interés de Europa por las islas guaneras del litoral peruano lograron

que apenas dos años después de su invención en la ciudad de París, el daguerrotipo arribara a Lima. Maximiliano Danti, un aventurero italiano abrió su estudio en la calle Mantas en mayo de 1842, un mes antes que una casa similar lo hiciera en la ciudad de Berlín. Para aprovechar la luz solar, Danti atendía todos los días de 9 a.m. a 3 ó 4 p.m., estableciendo así una rutina de trabajo que los daguerrotipistas que anduvieron de paso por la fonda "la Bola de Oro" en el Callao jamás llegaron a establecer. Las referencias que de ellos se tienen las proporciona *El Comercio*, diario que da cuenta de unos daguerrotipos que se "evaporaban" evaporándose junto con ellos los autores de tan efímeras imágenes. Poco es lo que se conoce de aquellos primeros trabajos ya que a la fragilidad de los mismos se suma la inclemente humedad del clima limeño. El daguerrotipo más antiguo encontrado en las colecciones revisadas por el investigador estadounidense Keith Mc Elroy¹ es un retrato anónimo de Manuel Alarco a los 21 años que data de 1846 y que pertenece a la familia Dammert.

Siguieron a Danti nombres como Daviette que en junio de 1846 se anunciaba como "artista fotogénico recién llegado de París", y otros como el miniaturista Lathré, Fernando Leblen, Neumann —que realizaba retratos a color vendidos en cajitas de tafílete a seis pesos—, Turmier (autodenominado el Daguerrotipógrafo de París) y Newland. La llegada a Lima en 1852 del estadounidense Benjamin Franklin Pease cambió la fisonomía de los estudios fotográficos de la época. Su "Gabinete de Pinturas" dominó la década de 1850, pues no sólo fue el primer daguerrotipista permanente que se instaló en la ciudad sino el primero en abrir un gran salón que servía también como galería de arte permaneciendo abierto durante horas de la noche dando lugar a tertulias y encuentros culturales. Fue también el primero en realizar retratos al tamaño natural, utilizando para ello los servicios de artistas pintores como Moulton. Uno de los daguerrotipos más importantes que se conocen pertenece justamente al estudio de Pease y se encuentra en el Museo Nacional de Historia. Se trata de un retrato del presidente Ramón Castilla firmado y fechado "Pease y Vaughn retra-

1. Mc Elroy, Keith. *The History of Photography in Peru in the Nineteenth Century 1839-1876*. 2 vols. Ph. Thesis The University of New Mexico, 1977 Fine Arts. Versión xerográfica.

tistas. Lima 19 de setiembre de 1856". Castilla porta su uniforme militar de gala —el de mariscal— y la banda presidencial al pecho. La gran mayoría de daguerrotipos que se han conservado de esa época son atribuibles a Pease, sea porque llevan su firma, o porque los elementos que aparecen en el retrato son fácilmente reconocibles como de su estudio. Pertenecen también a Pease una serie de vistas del ferrocarril de Mollendo a Arequipa patrocinado por E. Meiggs fechadas en 1870.

La llegada al Perú del proceso conocido como "colodión húmedo" que permitía realizar un número ilimitado de positivos ampliados en papel albuminado (hecho en base a clara de huevo), significó el inicio de una feroz competencia entre los profesionales de la cámara. Este proceso fue introducido en Lima por Jacinto Pedeville (1853) denominándose fotógrafos a quienes lo utilizaban, para diferenciarlos así de los daguerrotipistas. Al final de la década, Emilio Garreaud, francés que en 1856 había establecido un estudio fotográfico cerca de la casa del estadounidense Pease, en Plateros de San Pedro, preguntaba burlescamente: "¿Quién pensaría todavía dejarse retratar al daguerrotipo?" (*El Comercio*, 7 de junio de 1859).

Esta pregunta marcaría lo que fue una de las disputas más fecundas para los historiadores de la foto ya que las numerosas cartas, artículos y adjetivos que intercambiaron Pease y Garreaud permiten adentrarse en el quehacer fotográfico de la época descubriendo detalles que de otra manera habrían tal vez permanecido ocultos: precios, costos, descripción detallada de las galerías, relación con los operarios que laboraban en los estudios. Los estudios estadounidenses promocionaban "rapidez y eficacia" mientras que los galos reclamaban "arte y elegancia". Diferencia real o meramente publicitaria lo cierto es que la polémica entre Pease y Garreaud —cuyo estudio era regentado por Amandus Moller— marcó un hito en la historia de la fotografía en el Perú.

LA ERA DE LAS TARJETAS-VISITA

El origen de esta disputa la encontramos en la difusión que alcanzaron las llamadas tarjetas-visita que patentó Disderi en 1854

y que fueron popularizadas a raíz de un retrato a caballo que le tomó a Napoleón III frente a su estudio mientras su ejército se detenía tras él. El nuevo formato de 6 x 9 cms. permitía lograr 8 fotos de una misma placa de vidrio causando una verdadera revolución en el naciente mercado fotográfico. Las hermosas placas de vidrio bañadas en nitrato de plata desaparecieron frente al embate de estas imágenes mucho más económicas, de más larga vida y que servían, como su nombre lo indica, para repartir entre amigos y conocidos a la manera en que hoy se reparten las tarjetas de presentación. Cada hogar contaba con su propia colección fotográfica ordenada en lujosos álbumes que venían listos para que las imágenes sean insertadas en ellos. Junto con los retratos de amigos y familiares, los rostros de políticos, artistas y celebridades así como paisajes del mundo se coleccionaban con igual interés.

La variedad de tamaños y de diferentes tipos de "acabados" que se ofrecía era amplísima. Entre los formatos más difundidos estaban el mignon (7.7 x 3.9 cm), tarjeta-visita (6 x 9 cm), gabinetes o retratos álbum (11 x 16.5 cm), boudoir (21.7 x 13.2 cm), promenade (21 x 9 cm) e imperial (24.5 x 17.8 cm).

En estilos y procesos se conocieron el "efecto Rembrandt", el porcelanotipo, marfilitipo, barniztipo, ceneotipo, la fotografía al carbón, la foto camafeo (para colocar en medallones), la foto en papel, en vidrio, en seda y hasta en cuero.

En 1860 la *Guía del Viajero* de Manuel Atanasio Fuentes, establece, bajo el rubro "Retratistas en Fotografía y Daguerrotipo", que había diez fotógrafos activos en la capital. De ellos enumera sólo seis, lo que hace suponer que para aparecer en ella con nombre y dirección se había tenido que pagar. Los fotógrafos mencionados son todos extranjeros con excepción de uno, Bartolomé Velarde: Moller, Garreaud, Pease, Juan Caraux y Salazar & Bouvier. No son mencionados Juan Fuentes y Pedro Pablo Mariluz, actuantes en la época y cuyas peticiones al gobierno para poner la fotografía al servicio del Estado se encuentran en el Archivo General de la Nación.

Fuentes aseguraba que retratar a los condenados a la Penitenciaría sería conveniente pues así quedaría un registro "que en su oportunidad podría ser útil" y para demostrarlo acompaña su manuscrito con sendos retratos.

El apogeo comercial que alcanza la tarjeta-visita no puede

desvincularse de la revolución económica, social y política que vivía Europa ni de la prosperidad aparente que el guano introdujo en la naciente oligarquía peruana. El ascenso de amplias capas de la sociedad hacia un mayor significado político y social se dejaba sentir. Ellas eran las principales consumidoras del nuevo arte. En 1871 *El Comercio* hacía un cálculo estimado de 500 tarjetas vendidas en un solo día, y proponía que dado lo caro que resultaba mantener la costumbre de intercambiar tarjetas, fueran los mismos amigos y familiares que las demandaban los que corrieran con los gastos de las copias.

El punto de saturación pronto se dejó sentir, por lo menos a nivel de los mismos fotógrafos quienes en marzo de 1863, bajo el título "Crisis fotográfica" publicaron en *El Comercio* un artículo que establecía que los estudios estaban al borde de la bancarrota debido a la fuerte competencia que había llevado a una baja de precios y por ende a una menor ganancia. Cuatro meses más tarde los estudios más importantes de Lima, con la excepción de B.F. Pease, hicieron un acuerdo para fijar los precios de las fotos tomadas en la ciudad. El acuerdo fue suscrito por Garreaud y Cía. (en poder de Moller pues ya Garreaud había viajado a Chile), Courret Hermanos (quienes llegaron en 1863), V. Richardson y Eugenio Maunoury. En el manifiesto aducían "... es indispensable que un precio moderado no traiga abajo el arte a un nivel vulgar sin mérito alguno", aludiendo evidentemente a aquellos estudios menores —seguramente nacionales— que no contaban con operarios extranjeros y que tenían una clientela menos exigente. La diferencia entre un estudio y otro podemos observarla, más allá de la calidad del retrato, en el entorno decorativo que acompañaba a la imagen: cortinas, alfombras, mesitas vestidas, fondos pintados o un simple pedestal de madera. Siguiendo lo afirmado en el manifiesto se colige que tres elementos eran claves para fijar precios: la edad del retratado (a niños se les cobraba más), el número de tarjetas solicitadas y la luz utilizada (se cobraba diferente si el fondo era oscuro o claro). De otro lado, del manifiesto se desprende que los trabajos se cobraban por adelantado, que todo pedido debía ser de no menos de seis tarjetas (para utilizar una placa por persona) y que sólo se fijaba el precio para tarjetas-visita dejando libre el costo para cualquier otro formato.

El acuerdo no duró mucho siendo el mismo promotor de la

idea, Villroy Richardson, el primero en romperlo anunciando una foto gratis que en realidad significaba primera copia gratis y las restantes cinco pagadas. La competencia entre fotógrafos franceses y estadounidenses continuaba, llevando a Richardson a aprovecharse de un incidente en el que Eugenio Maunoury, quien se anunciaba como corresponsal del célebre parisino Nadar, salía mal parado. Como parte de su relación con Nadar, Maunoury debía enviar copias de sus mejores obras a París, siendo uno de estos envíos el origen del escándalo limeño. Los retratos de una "damita de la sociedad" que él había enviado fueron usados "inmoralmente" sin consentimiento de la retratada y aunque no se explicó en qué consistía la inmoralidad, la campaña desatada por *El Comercio* dio lugar a que Richardson afirmase que las mujeres de la ciudad estaban seguras en su estudio Americano y que él gustosamente destruiría los negativos luego de haber sacado las copias si con ello les devolvía la confianza.

De esta década de 1860 en que se hizo extensivo el uso de la tarjeta-visita quedan numerosos retratos en los que además de verse reflejados los hombres, mujeres y niños de las familias florecientes del guano y de la consolidación de la deuda interna —sean civiles, religiosos o militares— también se hallan "tipos populares" en el sentido costumbrista del término y que pintores del mismo siglo XIX como Pancho Fierro, Rugendas, Leonce Angrand y Carleton entre otros habían hecho conocidos. Arrieros, aguateros, fruteros, "chunchos de la selva" eran retratados no como individuos sino como exponentes casi exóticos de un mundo alejado de los salones urbanos y que se miraba con una cierta nostalgia del reciente pasado colonial. Las numerosas imágenes de tapadas limeñas así también lo evidencian.

Pero no sólo retratos han quedado de esos años. También existen, en colecciones públicas y privadas, infinita variedad de vistas de la ciudad y alrededores, como las que en 1861 promocionara el editor Felipe Bailey, "Lima en la mano" conteniendo 18 tarjetas diferentes. O los álbumes del estudio Courret —sin duda el más conocido en el medio merced al cuidado con que fueron conservados por la familia Rengifo hasta el año pasado en que se vendieron a la Biblioteca Nacional— "Recuerdos del Perú". Entre las vistas rurales destacan aquellas que se refieren a la construcción de ferrocarriles, especialmente del Ferrocarril Central. Siendo uno de

los primeros signos de modernidad del país no sorprende la cantidad de vistas con este tema que han sobrevivido.

Entre las fotos más controvertidas de la época figuran las tomadas por Richardson que consisten en fotomontajes: caricaturas de los personajes políticos del momento. Años difíciles aquellos en que como premio a sus obras exhibidas en las vitrinas de su estudio, el autor fue encarcelado durante las navidades de 1871 y exhortado a abandonar tan irreverente práctica. Por cierto que la experiencia carcelaria no logró alejar al empeñoso gringo de los avatares políticos del Perú. Suya es también la controvertida foto del ajusticiamiento de los hermanos Gutiérrez en 1872, foto que según la investigación realizada por Mc Elroy sería un montaje más de los que Richardson acostumbraba realizar.

El interés que a nivel privado y oficial alcanzó la fotografía queda también de manifiesto en las Exposiciones Nacionales (industriales) que a partir de 1869 organizó periódicamente la Municipalidad de Lima. En ellas se buscaba estimular las artes, industrias y oficios e incluían dibujo, pintura, escultura, grabado, caligrafía, tipografía y arquitectura. En las bases de participación se especificaba que podían participar fotos hechas en papel, vidrio, madera, tela (panotipos), esmalte y porcelana así como vistas estereoscópicas y ampliaciones. El éxito de la primera Exposición en 1869 —donde Courret ganó la medalla de oro por una reproducción fotográfica al óleo del Combate de 2 de Mayo para cuya composición recurrió tanto a una fotografía tomada al momento del enfrentamiento como al trabajo del artista Carpelet— llevó a la construcción del Palacio de la Exposición (actual Museo de Arte) para las sucesivas exhibiciones.

1879: LA IMAGEN DE UN PAIS YACENTE

La Guerra con Chile de la que quedaron registradas imágenes en el Archivo Courret y en archivos chilenos (pues el ejército chileno llegó con sus propios fotógrafos) quebró fuertemente el empuje que la fotografía empezó a mostrar en las décadas de 1860 y 1870. Sólo los nombres de Courret y Castillo se mantuvieron a lo largo de 1880. De una parte muchos fotógrafos extranjeros prefi-

rieron alejarse del país y de otra, el principal soporte de los grandes estudios, el grupo asociado a la consignación del guano y al control de la tierra, fue severamente golpeado tanto económica como políticamente. Su incapacidad para cohesionar una nación y levantar un estado efectivamente nacional llevó al país hacia un nuevo ordenamiento que encontró en Nicolás de Piérola su principal gestor.

De la entrada de los chilenos a Chorrillos y de su posterior destrucción existen numerosas imágenes fotográficas en el Instituto de Estudios Histórico-Marítimos del Perú, muchas de las cuales han sido reproducidas en los diversos libros que sobre la guerra ha editado Carlos Milla Batres y por Guillermo Thorndike en su libro *1850 Perú 1900 Autorretrato*. Hay imágenes posteriores a la batalla de Arica, de los regimientos peruanos y chilenos antes de la Batalla de San Juan de Miraflores y después de ella, de Chorrillos destruido y cientos de tarjetas-visita con los retratos de soldados y oficiales peruanos y chilenos, los primeros acompañados de sus esposas, hijos o de sus rabonas. El Archivo Courret para esta época es invaluable y permite acercarse a la cotidianeidad de la vida en Lima durante y después del conflicto. Entre otras cosas se puede apreciar que las mujeres peruanas contraían matrimonio vestidas de riguroso luto sólo quebrantado por un discreto velo blanco, los hombres siempre sentados en el elegante estudio mientras las novias permanecen de pie.

Los años de la guerra significan también el ingreso de los fotógrafos amateurs a la escena fotográfica. De ellos han quedado como testimonio valiosos álbumes familiares como los que posee la familia Paz Soldán.

De los numerosos fotógrafos viajeros que recorrieron el país desde 1860 no hemos podido encontrar ninguno que lo hiciera durante los años de la guerra; sin embargo, en los archivos de las haciendas cañeras del norte, hoy en posesión del desaparecido Archivo Agrario, existen fotografías que muestran los estragos de la guerra en el agro.

Si se tuviese que construir una imagen del Perú a partir de las fotografías anteriores a 1895 descubriríamos un país donde solamente la costa, y de ella sólo Lima y Arequipa, tenían algún interés. Lo registrado por las cámaras se refiere a las islas guaneras, la construcción de ferrocarriles y las ruinas arqueológicas precolom-

binas (de estas últimas lo registrado por E.G. Squier tiene un particular atractivo). Los hombres que habitaban esas regiones no existían salvo como exóticos y etéreos exponentes de una cultura ya caduca.

DURANTE LA REPUBLICA ARISTOCRATICA

Después de la guerra es en la modernización, diversificación y ampliación de los sectores extractivos donde se concentra el interés de esa oligarquía que comparte un mismo estilo de vida y que forma parte de una misma estructura de parentesco. Renace la minería, empieza la explotación en grande de la plata y el cobre con nuevas técnicas y se inicia el cultivo extensivo y moderno de la caña de azúcar. Estas actividades requerían de una infraestructura adaptada a sus necesidades: ferrocarriles, carreteras, puertos así como de servicios comerciales, financieros y administrativos. La República Aristocrática hará de la fotografía uno de sus instrumentos de apoyo y la utilizará como un medio de incentivar la modernización y la integración nacional. Un indicio de lo expuesto lo da el Reglamento de la Exposición Nacional de 1892, donde se especifica que los temas fotográficos son libres pero se recomienda las aplicaciones científicas e industriales y las aplicaciones a los servicios públicos. También en 1892 *El Comercio* da cuenta de la propuesta del peruano Enrique Arnaez para documentar con su cámara las principales ciudades y departamentos del Perú con el objeto de participar representando al país en la Exposición de Chicago de ese año. Según el matutino el gobierno le brindó a Arnaez todo tipo de facilidades "para el buen éxito de su empresa entre otras cosas, viaje para él y su ayudante, incluyendo por ferrocarriles (sic) y una buena máquina fotográfica".

El ejemplo más representativo del uso oficial de la fotografía es sin duda el *Album Perú 1900* que contiene 500 fotos de Fernando Garreaud, hijo de Emilio. Sus imágenes no son denunciativas ni estéticamente bellas, son más bien representativas e informativas, y registran todos aquellos elementos que conformaban la nueva estructura económica del Perú después de la guerra: haciendas cañeras, minas, Ferrocarril Central, caminos hacia la selva (es la época de la extracción del caucho), las ruinas arqueológicas de

Cusco, los caminos de arrieros de Sicuani al Cusco y Lima con sus calles, mercados, iglesias, hospitales, fábricas, lugares de recreación, centros de estudio, instituciones de gobierno, monumentos a los héroes de la guerra, empresas de servicio público. El Album Garreaud es sin duda un invaluable testimonio de la época.

Además de Garreaud y Arnaez se tiene noticia de otros fotógrafos viajeros que se internaron en nuestro territorio: Charles Kroehle siguió la ruta del Pichis muriendo de una herida de flecha (algunas de las fotos firmadas por Garreaud pertenecen en realidad a Kroehle), Charles Lummis, Bandelier, Chester, Stenning (quienes ilustraron el recorrido del ferrocarril del Callao a La Oroya). De los casi 50 kg. de peso que debió cargar Courret en la década de 1860 mucho se había simplificado el equipo fotográfico. La luz eléctrica empieza a introducirse en los estudios y el flash de magnesio se perfeccionó con la adición de otros químicos. Igualmente la cámara empezó a liberarse del trípode y la cámara en mano fue haciéndose más común. La fotografía de aficionados y la aparición de la foto de prensa sujeta a la coyuntura amplía el corpus fotográfico casi al infinito.

LA FOTO IMPRESA

La primera revista ilustrada de que se tiene noticia es *El Correo del Perú* (1871-1876) que reproduce grabados nacionales y extranjeros realizados en base a fotos, como aquella sobre el entierro del presidente Balta. Después de la guerra la principal información gráfica es *El Perú Ilustrado* (1887-1892). En 1894 Carlos Southwell introduce el fotograbado a través del libro de Juan de Arona *La Línea de Chorrillos*, difundiéndose luego esta técnica en el periodismo. Surgen publicaciones que empiezan a reflejar los acontecimientos políticos, sociales, artísticos, teatrales, deportivos o taurinos: *Lima Ilustrada* (1898-1903), *Actualidades* (1904-1907), *Prisma* (1905-1908), *Varietades* (1908-1930) y *Mundial* (1919-1932). *Prisma* y *Varietades* nacieron bajo el impulso del portugués Manuel Moral, fundador del diario *La Crónica* (1912) y de la casa editora Moral situada en el Jirón de la Unión, desde cuyas ventanas se fotografió al Presidente Leguía cuando fue obligado a caminar por las calles de Lima por un grupo de sublevados.

La foto, que sirvió luego para identificar a los golpistas, le costó la vida a Enrique Moral quien murió a consecuencia de una bala perdida. De ahora en adelante la fotografía se apodera de las calles y todo suceso será factible de ser fotografiado y de convertirse en noticia. Más aún, el slogan publicitario de la Kodak: "Ud. aprieta el botón y nosotros hacemos el resto" simplificó a tal punto el uso de las cámaras fotográficas que los amateurs se multiplicaron, siendo uno célebre el poeta Eguren quien definió la fotografía como "primoroso invento, dualidad compuesta de lente y placa".

ALGUNOS APUNTES

Cuatro últimos apuntes cierran esta breve e inicial historia de la foto en el Perú. 1) La *Fotopostal* aparece con el siglo, siendo uno de sus propulsores Carlos Pollack. Una serie bien conservada es la que tiene el Instituto Riva Agüero sobre Iquitos de principio de siglo. 2) La *Fotoaérea* fue practicada desde temprano por Runcie Graphs y Fabio Camacho. El primero se dedicó a los murales fotográficos realizados en base a sus fotos aéreas y Camacho publicó el libro *Aspectos de Lima. Historia gráfica de la capital del Perú* (1930). Ambos dan con sus fotos una visión bastante exacta de lo que era el crecimiento urbano de la ciudad. 3) Los primeros cineastas eran también fotógrafos. Jorge Goytizolo filmó *Los centauros peruanos* (1911) y Fernando Lund, francés que trabajó con Moral, filmó *Del matrimonio al manicomio* (1913). 4) Fuera de Lima el movimiento fotográfico era también importante. Quizás la obra más conocida sea la de Martín Chambi con sus fotos del Cusco pero igualmente valiosa y numerosa es la obra de Max T. Vargas y de los hermanos Vargas en Arequipa; de Juan Manuel Anda en Tacna, de Wong en Iquitos, de Sebastián Rodríguez en Morococha y de muchos otros que están aún por descubrirse.²

2. Antmann, Fran, "La fotografía como elemento de análisis histórico-social. Sebastián Rodríguez y el campamento minero de Morococha 1930-1960". *Quehacer*, No. 11, 1980.
La misma Antmann lleva actualmente a cabo una investigación sobre el análisis histórico de la representación fotográfica en los Andes de 1850 a 1930.

De la historia más reciente de la fotografía se recuerdan aún los nombres de Diego y Felipe Goyzueta quienes innovaron el uso de la luz en el interior de los estudios, el de Rómulo Sessarego cuyo archivo de más de 30,000 negativos y 25,000 pies de película a colores se halla en poder del INC. Sessarego fotografió sobre todo ruinas precolombinas y objetos arqueológicos siendo su lema favorito: "Conozca el Perú sin salir de Lima". Fue él el creador del Palacio del Arte Fotográfico Nacional en 1940 auspiciando concursos fotográficos de 1942 a 1950.

Si la historia de la foto durante el siglo XIX y hasta los primeros 20 años del siglo XX es casi una historia de los estudios fotográficos de la época, la foto a partir de 1919 es de más difícil seguimiento. A la foto de prensa y de aficionados, de por sí prácticamente ilimitadas, se agrega un parcelamiento de temas que antaño impedían las mismas limitaciones técnicas del medio. Un ejemplo son, evidentemente, imágenes fotográficas que aparecen en este número y que ostentan gran diversidad temática y estilística. Ellas son merecedoras, sin lugar a dudas, de otra historia.



Teo Allain Chambri



Martín Chambi