



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS
LATINOAMERICANOS (PPG IELA)**

**“LA ESCUELA DE JHON”: UMA MIRADA FOTOGRÁFICA DE LA EDUCACIÓN
RURAL DE LA REGIÓN JUNÍN, PERÚ.**

LUIS ALFREDO CENTURIÓN GÓMEZ

Foz do Iguaçu
2023



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS
LATINOAMERICANOS (PPG IELA)**

**“LA ESCUELA DE JHON”: UMA MIRADA FOTOGRÁFICA DE LA EDUCACIÓN
RURAL DE LA REGIÓN JUNÍN, PERÚ.**

LUIS ALFREDO CENTURIÓN GÓMEZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

Orientador: Prof. Dra. Cristiane Checchia

Foz do Iguaçu
2023

LUIS ALFREDO CENTURIÓN GÓMEZ

**“LA ESCUELA DE JHON”: UMA MIRADA FOTOGRÁFICA DE LA EDUCACIÓN
RURAL DE LA REGIÓN JUNÍN, PERÚ.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos Latino Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dra. Cristiane Checchia
(UNILA)

Prof. Dra. Rosangela de Jesus Silva
(UNILA)

Prof. Dr. Victor Eduardo Pacheco Garrido
(UDA)

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

G633e

Gómez, Luis Alfredo Centurión.

?La Escuela de Jhon?: una mirada fotográfica de la educación rural de la región Junín, Perú / Luis Alfredo Centurión Gómez. - Foz do Iguazu, 2024.
70 fls.: il.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana, CILA, PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINOAMERICANOS.

Orientador: Dra. Cristiane Checchia.

1. Educación rural - Perú. 2. Fotografía. 3. Civilización moderna. I. Checchia, Cristiane. II. Título.

CDU 791.6(85)

Dedico este trabalho a mis abuelxs, Orlando,
Alfredo, Flor y Paulina.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todas las personas que han sido parte de este largo proceso académico que sin duda quedará marcado por haber sido escrito durante tiempos difíciles de pandemia, económicos y de tensión política. Agradezco a la universidad pues sin su apoyo no hubiera sido posible afrontar este reto, a Cristiane por la orientación, aporte e apoyo incondicional para el desarrollo de esta investigación. A mi familia Dalia y Zezé que son mi fuerza e inspiración para salir adelante y a mi familia de Perú, mamá, papá, hermanas, tíos.

RESUMEN

Este trabajo parte de un acercamiento al proceso poético de un trabajo fotográfico documental relacionado a la educación rural desarrollado entre los años 2015 y 2017 en la sierra central del Perú, el cual utilizaremos para realizar un acercamiento a la historia de la fotografía en la sierra central del Perú y ampliar la investigación complementando con un acercamiento al concepto de escuela rural en el Perú, específicamente en la región Junín. Esta reflexión parte del discurso dicotómico de los conceptos modernidad y tradición desde el cual se da la construcción de los imaginarios nacionales construidos en base a intereses de grupos dominantes, que se ve representado en la mirada fotográfica hegemónica institucionalizada que se genera a partir del fenómeno del centralismo, ya que los registros fotográficos son realizados por personas que residen en la ciudad (zona urbana) predominando así narrativas fotográficas urbanas. A partir de análisis del proyecto fotográfico “La Escuela de Jhon” que fue implementado desde un lugar en particular: la escuela rural Mario Reyes Soto del caserío de Cocón, una institución educativa ubicada en los altos de la Sierra Central, a 3891 metros sobre el nivel del mar, en la región Junín. Una región marcada históricamente por una tensión crucial entre la forma de vida tradicional de los andes —aún vigente en las costumbres, el trabajo y el idioma— y los procesos de modernidad, nuestro objetivo principal es generar la reflexión del sujeto fotógrafo que se propone generar un acervo fotográfico de una comunidad rural con el fin de reflexionar sobre la carencia de narrativas producidas por los propios actores sociales vinculados a la institución educativa rural.

Palabras clave: Historia de la fotografía, fotografía, educación rural, modernidad y tradición, Perú.

RESUMEN

Este trabalho se desenvolve a partir de uma abordagem do processo poético de um trabalho fotográfico documental relacionado à educação rural desenvolvido entre 2015 e 2017 no altiplano central do Peru, que utilizaremos para fazer uma abordagem da história da fotografia no altiplano central do Peru e ampliar a pesquisa complementando-a com uma abordagem do conceito de escola rural no Peru, especificamente na região de Junín. Essa reflexão se baseia no discurso dicotômico dos conceitos de modernidade e tradição, a partir do qual a construção dos imaginários nacionais se baseia nos interesses dos grupos dominantes, o que é representado no olhar fotográfico hegemônico institucionalizado que é gerado a partir do fenômeno do centralismo, uma vez que os registros fotográficos são feitos por pessoas que vivem na cidade (área urbana), predominando assim as narrativas fotográficas urbanas. A partir da análise do projeto fotográfico "La Escuela de Jhon", que foi implementado a partir de um lugar específico: a escola rural Mario Reyes Soto, no povoado de Cocón, uma instituição educacional localizada nas terras altas da Serra Central, a 3891 metros acima do nível do mar, na região de Junín. Em uma região historicamente marcada por uma tensão crucial entre o modo de vida tradicional dos Andes - ainda vigente nos costumes, no trabalho e na linguagem - e os processos de modernidade, nosso principal objetivo é gerar a reflexão do sujeito fotógrafo que se propõe a gerar uma coleção fotográfica de uma comunidade rural para refletir sobre a falta de narrativas produzidas pelos próprios atores sociais ligados à instituição educacional rural.

Palavras-chave: História da fotografia, fotografia, educação rural, modernidade e tradição, Peru.

LISTA DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía 1	– La escuela 31157 Mario Reyes Soto del caserío de Cocón	18
Fotografía 2	– Profesor de la serie fotográfica escuela para tres.	24
Fotografía 3	– Jhon de la serie fotográfica escuela para tres.	27
Fotografía 4	– Pdte. Mariscal Ramón Castilla	42
Fotografía 5	– Dos danzantes en trajes de chuncho,ca. 1873	44
Fotografía 6	– Ferrocarril Central. Viaducto de Infiernillo, c. 1875.	47
Fotografía 7	– Ferrocarril del Sur. ca.Mundo Nuevo ex colección ENAFER, c. 1875.	48
Fotografía 8	– Lavada de la torta, Álbum Gildemeister. ca. 1874-1879	49
Fotografía 9	– Caza de cóndor, Álbum Gildemeister. ca. 1874-1879	50
Fotografía 10	– Retrato de joven 1935-1940	54
Fotografía 11	– Protesta de mineros rumbo a Morococha, Junín, 1990	56
Fotografía 12	– Exposición fotográfica en la mina Morococha, Junín, 1990	57
Fotografía13	– A falta de local, los hijos de los trabajadores estudian	57
Fotografía 14	– Foto collage digital, intervención de una fotografía	62
Fotografía 15	– Luis y Liliana, mis padres en Tarma, Junín 1989.	63
Fotografía 16	– Centurión Gómez y su abuela Paulina en su casa de Lima, 1990.	63
Fotografía 17	– Registro de la exposición en el Mac de Valdivia Chile	65
Fotografía 18	– Luz Maria Huamán (43) profesora y su hijo Jhony (4)	66
Fotografía 19	– Nelson Zevallos (9)	67
Fotografía 20	– Jhon Tinoco (10)	68

LISTA DE IMAGEN

Imagen 1 – Mapa de Junín y sus provincia	15
Imagen 2 – Mapa de la provincia de Tarma y sus distritos	16
Imagen 3 – Publicación del fotoreportaje Escuela para tres	22
Imagen 4 – Formato de lectura de foto 2	26
Imagen 5 – Formato de lectura de imagen la escuela de jhon	68

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN	12
2 EL INICIO DEL PROYECTO “ESCUELA DE JHON”	15
2.1 BREVE HISTORIA DE LA ESCUELA MARIO REYES SOTO	16
2.2 ESCUELA PARA TRES Y EL ACD	19
2.3 LA ESCUELA RURAL Y EL ESTADO NACIÓN	29
2.4 ESCUELA Y LA NUEVA REPÚBLICA	32
2.5 ESTADO PERUANO Y LA EDUCACIÓN	34
2.5.1 La educación en la Constitución del 93	35
2.5.2 Ley N° 28.044. Ley General De Educación	36
2.6 LA ESCUELA Y COMUNIDAD RURAL	38
3. JUNÍN FOTOGRAFÍA Y FOTÓGRAFOS	40
3.1 INICIOS DE LA FOTOGRAFÍA EN PERÚ	40
3.2 FOTOGRAFÍA PERUANA Y CIVILISMO	45
3.3 LAS PRIMERAS FOTOS DE JUNÍN	49
3.4 SEBASTIAN RODRIGUEZ Y JUNÍN	51
4 LA ESCUELA DE JHON PROYECTO FOTOGRÁFICO	59
4.1 CONSTRUCCIÓN POÉTICA PERSONAL DEL PROYECTO	59
4.2 DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO	64
4.3 PROCESO DE CREACIÓN	66
5. CONSIDERACIONES FINALES	69
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	70

1 INTRODUCCIÓN

Este trabajo propone pensar en la fotografía y realizar un análisis crítico de sus procesos de desarrollo a partir del análisis crítico del discurso (ACD) propuesto por Van Djick, la metodología que aplicaremos para validar dicha propuesta desde una perspectiva cualitativa, utilizando una propuesta multidisciplinaria “que combine las dimensiones siguientes: discurso, cognición, sociedad e historia” (Van Dijk, 2009, p. 14), para ello utilizamos como punto de partida un trabajo fotográfico documental relacionado a la educación rural desarrollado entre los años 2015 y 2017 en la sierra central del Perú, en el departamento de Junín. Este trabajo fotográfico documental fue desarrollado por mí, y está titulado “La escuela de Jhon” el cual son retratos de alumnos y profesores de las comunidades educativas del distrito de Palcamayo en el departamento de Junín, que fueron expuestos en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia en Chile en el año 2017. Es a partir del ACD que proponemos la siguiente estructura de investigación, en el primer capítulo abordaremos la primera parte de concepción del proyecto fotográfico en la escuela rural primaria 31157 Mario Reyes Soto del caserío de Cocón, la cual se da en los medios de comunicación a partir de un reportaje fotográfico lo cual nos permite un análisis de la realidad de los medios de comunicación peruanos y un acercamiento a la institución educativa rural, concepto importante en nuestra investigación y proyecto fotográfico, que nos permita una base para la lectura de imágenes que realizaremos de esta primera etapa del proyecto.

El segundo capítulo realizaremos un acercamiento a la historia de la fotografía peruana, poniendo énfasis en la sierra central del Perú, específicamente en Junín. Desarrollaremos la posición del sujeto creador, la dinámica de producción en la historia de la fotografía peruana hasta poder enlazar nuestra experiencia personal con estos procesos. En el tercer capítulo retomaremos el segundo momento del proyecto fotográfico que corresponde al proceso de producción de los retratos y su puesta en exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia en Chile (MAC), con la intención de continuar con el análisis crítico que nos permita llegar a las consideraciones finales con algunas propuestas de desarrollo de proyecto. No es mi intención desorganizar en la lectura al lector, pero resulta necesario hacer esta división para abordar de forma amplia y detallada la propuesta de investigación.

Antes de pasar al desarrollo de los capítulos quisiera mencionar que, el presente trabajo de maestría a lo largo de estos tres años ha sufrido diferentes cambios marcados en tres momentos. Desde un inicio se planteó aportar una estrategia alternativa para preservar y compartir la memoria escolar de las comunidades educativas rurales del Perú, partiendo de un trabajo artístico-pedagógico con el objetivo de representar la memoria escolar de una comunidad educativa

de los andes centrales del Perú a través de la fotografía comunitaria (talleres), para resaltar las voces de la comunidad en estas instituciones educativas a partir del uso de herramientas transdisciplinarias, específicamente, la cámara fotográfica. Con la llegada de la pandemia del covid-19 en América Latina se generó una triple crisis: sanitaria, económica y social, desnudando realidades de desigualdad profundas en los distintos estados nacionales. En medio de este contexto el plan de trabajo de nuestra investigación en primera instancia tuvo que ser modificado y adaptado a la coyuntura de crisis sanitaria, por lo tanto el planteamiento seguía siendo el mismo solo que adaptado a la virtualidad en el proceso de aplicación del taller fotográfico participativo, el cual no pudo ser desarrollado por la falta de implementos tecnológicos y de conexión de internet por parte de la comunidad educativa con quien íbamos a trabajar.

En la actualidad esta investigación consta de tres capítulos. En los cuales, además de lo mencionado se desarrollará la lectura de imágenes partiendo del principio propuesto por Sontag, en donde la fotografía es utilizada como elemento catalizador del recuerdo, que activa la memoria y nos permite generar una discusión a través de las imágenes, pues la fotografía es un momento privilegiado convertido en un objeto que se puede guardar y volver a mirar (SONTAG, 2004/1977 p.35); para profundizar en este análisis proponemos realizar un análisis sistemático del proceso de creación de una fotografía tomando en consideración lo que se desarrollará en el capítulo 1 y 2. Por ello, con la aplicación del Análisis Crítico del Discurso pretendemos “adoptar una perspectiva más amplia y poner en evidencia las funciones sociales, políticas o culturales del discurso dentro de las instituciones, los grupos de poder o la sociedad y la cultura en general” (Van Dijk, 2000, p. 24) ya que sin darnos cuenta o quizás con intención se está produciendo un predominio de narrativas fotográficas urbanas, debido a que los registros fotográficos son realizados por personas que residen en la ciudad (zona urbana) para un público objetivo urbano. Creando así una carencia de narrativas producidas por y para los propios actores sociales vinculados al ámbito rural.

Para concluir me gustaría colocar en contexto esta investigación ya que estas líneas están escritas durante un panorama de violencia que vive el país. No podemos ser ajenos a la crisis social política que vivía el país post pandemia, la evidente división social en el Perú tuvo su punto más álgido tras el autogolpe de estado dado el 7 de diciembre del 2022 por parte del ex presidente Pedro Castillo, sumado al mal manejo que le dio el poder legislativo (Congreso de la República) a la crisis política fue necesario instaurar el “estado de emergencia” a nivel nacional por las protestas sociales en todo el país. La falta de diálogo político y la cobertura periodística que realizaron los medios de comunicación capitalinos criminalizando las manifestaciones que pedían el adelanto legítimo de nuevas elecciones, han alimentado el discurso de que la élite urbana se ha

unido contra las zonas rurales del país, aumentando la tensión y generando que la situación se salga de control. Desde el 7 de diciembre del 2022 a marzo del 2023, ya habían más de 70 compatriotas muertos por enfrentamientos con la policía durante las protestas, siendo la mayoría víctimas del sur andino del país, Ayacucho, Cusco, Arequipa, Puno y Juliaca.

Mujeres y hombres de comunidades campesinas, dirigentes sindicales, quechuas, aymaras, shipibos, awajun, profesores, estudiantes universitarios, personas de la tercera edad y muchos peruanos más de las zonas urbanas y rurales del país, son parte de estas manifestaciones en contra de un poder ejecutivo y legislativo que dicen no los representa, y que respaldados por las fuerzas armadas y policiales los reprimen con extrema violencia, con tal de salvaguardar sus privilegios. Lo cual sustenta la narrativa de que estas manifestaciones son un choque entre Lima y las regiones ya que desde que comenzaron las protestas, para la mayor parte de los manifestantes, el estado no ha solucionado la desigualdad entre ricos y pobres; entre Lima y las provincias, sino más bien ha ayudado a concentrar poder y riqueza a una pequeña élite de la burguesía que ahora se aferra al poder, ampliando la brecha de la desigualdad social y económica de nuestro país.

El ejercicio de poder impuesto desde el centralismo en que gobierna el estado fue el foco de las demandas actuales de la sociedad peruana en su mayoría de zonas rurales. A ver que estas demandas estaban relacionadas a discriminación por clase social, raza y territorio; entiendo lo importante que resulta esta investigación en el proceso de cuestionamiento sobre la posición de un sujeto urbano creador de imágenes frente a la sociedad rural, y el papel que cumple el fotógrafo urbano dentro la misma. Por ello, como punto de acercamiento desde la fotografía a la representación de la escuela rural andina utilizando los procesos de creación y realización de la muestra fotográfica “Escuela de Jhon”, resulta importante reflexionar desde qué base se da la construcción de este proyecto ya que debemos tener en cuenta la existencia de imaginarios nacionales representados en la mirada fotográfica hegemónica institucionalizada que se dan en espacios del arte o de comunicación como el periodismo y la publicidad.

2 EL INICIO DEL PROYECTO “ESCUELA DE JHON”

El proyecto fotográfico “La escuela de Jhon” se realizó como mencionamos en Palcamayo, por tanto permítame ubicarlo en el espacio, el Perú se encuentra organizado políticamente por 24 departamentos, entre ellos se encuentra el departamento de Junín el cual está ubicado en el centro de Perú hacia el este y a cinco horas de distancia de la capital Lima. El departamento de Junín al oeste posee una región andina y la zona oriental está cubierta por la selva amazónica. Su capital y ciudad más poblada es Huancayo, ubicada al suroeste del departamento en el Valle del Mantaro. El departamento de Junín limita con otros seis departamentos: Pasco por el norte, Lima al oeste, Ayacucho y Huancavelica al sur, Cusco al sureste y Ucayali al noroeste. El reportaje se desarrollo en la provincia de Tarma que vemos de color amarillo en el mapa (**IMAGEN 1**), la cual pertenece a la región andina del departamento.

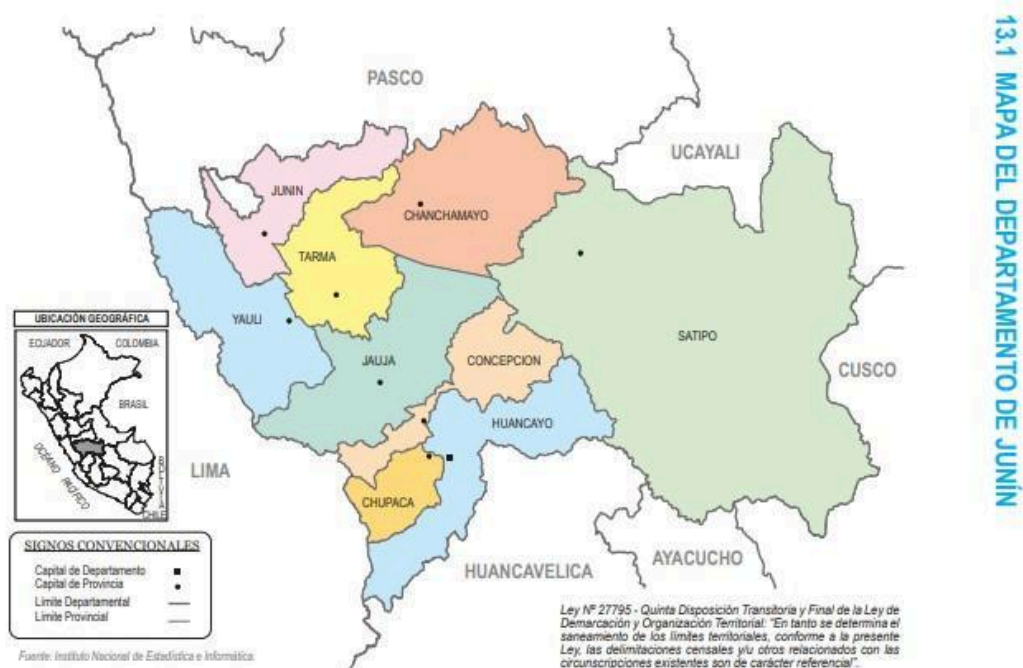


IMAGEN 1. Mapa de Junín y sus provincias
FUENTE: Instituto Nacional de Estadística e Informática (2014).

La provincia de Tarma por su parte está situada a 3.050 m. s. n. m¹. en el Valle de

¹m.s.n.m es la forma abreviada de decir metros sobre el nivel del mar, es la forma en que se calcula la altitud de un lugar, teniendo en consideración que el mar es el punto 0.

Tarma, y posee nueve distritos entre los cuales se encuentra Palcamayo, un distrito que se encuentra en la zona andina al noroeste a 28 km de distancia de la ciudad de Tarma. La actividad económica que predomina en el distrito de Palcamayo es la agricultura, ganadería y en menor escala el turismo; posee 18 caseríos² anexos entre los cuales se encuentra Cocón caserío en donde se encuentra la escuela Mario Reyes Soto.



IMAGEN 2. Mapa de la provincia de Tarma y sus distritos
FUENTE: Instituto Nacional de Estadística e Informática INEI (2014).

En el siguiente punto abordaremos la primera parte del proyecto que fue desarrollado desde una perspectiva periodística en el formato de foto reportaje, que fue publicado en un diario limeño que tiene llegada a nivel nacional, conoceran la institución educativa en donde se desarrollo el proyecto.

2.1 BREVE HISTORIA DE LA ESCUELA MARIO REYES SOTO

²El 89% de la población rural vive en concentraciones menores de 500 habitantes que son denominados caseríos, lo que da cuenta de la dispersión de los centros poblados rurales. Las características de la geografía y la disponibilidad y estado de las vías de comunicación inciden en la dificultad de acceso a estos poblados y en su aislamiento físico. (MINISTERIO DE EDUCACIÓN DEL PERÚ, 2001, p.11).

En el año 2015 en uno de esos viajes a Tarma mi abuela y tía me contaron de la existencia de una escuela muy alejada en la zona rural que llevaba el nombre de mi tío fallecido en el año 1999, guiado por el relato, conseguí llegar a la escuela rural primaria 31157 Mario Reyes Soto del caserío de Cocón, la cual en el proyecto fue denominada como “La escuela de John” explicaremos más adelante el por qué. Esta escuela fue creada en 1995, tras una larga lucha de la comunidad por la construcción de la institución en su momento las autoridades estatales en este caso el Ministerio de Educación se negaba a la construcción de la escuela aduciendo que en el caserío no había muchos niños que justifique la construcción, evidentemente las autoridades desconocían que este era un lugar de paso y pasteo de ganado por tanto muchos niños que acompañaban a sus padres se encontraban en los alrededores. En aquella época mi tío Mario Reyes Soto quien era arquitecto trabajaba en para el órgano descentralizado del Ministerio de Educación y estaba encargado de las construcciones de escuelas, la comunidad lo contactó y le explicó su necesidad, al darse cuenta de la importancia se empezó a realizar las gestiones y presionar para la construcción, una vez logrado el objetivo la comunidad en agradecimiento decidió poner el nombre de la institución en honor a la persona que los ayudó a construir la escuela un espacio que ellos reconocen como muy importante.

La escuela rural Mario Reyes Soto del caserío de Cocón, del distrito de Palcamayo, provincia de Tarma del departamento de Junín, ha puesto a prueba su persistencia y lucha por ser ese espacio de conocimiento que las niñas y niños de la comunidad demandan. Esta es una institución educativa ubicada en los altos de la Sierra Central, a 3800 m.s.n.m, en la región Junín. Una región marcada históricamente por una tensión crucial entre la forma de vida tradicional de los andes —aún vigente en las costumbres, el trabajo y el idioma— y los procesos de modernidad que se ven reflejados en la desfavorable situación económica-social de esta comunidad.

En el Perú el modelo de Educación Básica Regular (EBR) abarca tres niveles de educación: inicial, primaria y secundaria. La escuela Mario Reyes Soto es una institución educativa pública rural unidocente³, que solo imparte el segundo nivel educativo del modelo de EBR (primaria), de modo que sus alumnos y alumnas al terminar el nivel primario se ven forzados a migrar de localidad para estudiar el tercer nivel (secundaria), situación que se repite en la mayoría de escuelas rurales a nivel nacional.

³ El centro unidocente rural, es la forma característica de atender en los poblados más pequeños, tiene un promedio de 30 alumnos matriculados que son atendidos por un solo profesor. (MONTERO; OLIART; AMES; CABRERA y UCELLI, 2001, p. 65.)

La comunidad educativa⁴ de la escuela rural Mario Reyes Soto del caserío de Cocón, está conformada por el profesor José Huamán quien es además el director de la escuela; sus alumnos y alumnas pertenecen a familias campesinas, las cuales tienen una participación activa en la institución. Esto se ve reflejado en la actitud de los padres de familia quienes siempre están presentes para solucionar la falta de equipamiento y material, así como para mejorar la infraestructura de la institución. Además, donan parte de su cultivo y ganado para la preparación del almuerzo escolar y, a su vez, asisten a las reuniones de padres de familia, aunque ello implique perder un día de trabajo.

Por lo mencionado anteriormente podemos afirmar que existe en los padres de familia una alta valoración por la educación. De acuerdo con las investigadoras Montero C; Oliart, P; Ames, P; Cabrera, Z y Ucelli, F (2001) en los andes los padres de familia consideran que con la educación pueden adquirir un estatus social superior “lograr un espacio en la sociedad” y ser reconocidos como “iguales” a los de la ciudad. Siguiendo la misma línea de pesquisa, Contreras (1996) considera que, a partir de la década del 40 en el Perú, con la descentralización de la educación y con su pronta llegada a los caseríos más alejados, se les enseñó a los campesinos que los roles sociales no eran inamovibles; esto provocó que piensen en la educación como un medio para mejorar su estatus social.



Foto 1: La escuela 31157 Mario Reyes Soto del caserío de Cocón
Archivo: Personal Centurión Gómez (2015)

⁴ Según el artículo 53 de la ley N° 28.044. Ley general de Educación del Perú, la comunidad educativa está conformada por estudiantes, padres de familia, profesores, directivos, administrativos, ex alumnos y miembros de la comunidad local.

2.2 ESCUELA PARA TRES Y EL ACD

Mi primer acercamiento con la institución educativa se da durante mi etapa de fotoperiodista representante de un medio de comunicación capitalino. El 31 de mayo del 2015 se publicó el foto reportaje “Escuela para tres” en el diario peruano “La República”, la publicación consta de siete fotografías. El objetivo comunicacional era el de informar a la ciudadanía (limeña) sobre el entorno en que se desarrollan los niños y maestros de escuelas rurales del ande peruano (un lugar alejado para los lectores) a partir de la experiencia que viven los integrantes de la escuela rural 31157 Mario Reyes Soto del caserío de Cocón. En este punto quisiera hacer un paréntesis y mencionar que es en esta primera visita que nace el nombre de “La escuela de Jhon”, cabe mencionar que fueron 3 días que visité la escuela en este primer viaje, la primera visita la realice el 15 de mayo del 2015, me encontré con el profesor Jose Huaman en el terminal de Tarma y partimos en auto hasta Palcamayo, al llegar a la plaza principal a las 6:00 am partimos a pie hasta el caserío de Cocón, la ruta es de difícil acceso ya que el camino es escarpado y es de trocha carrozable barrosa, en los días de lluvia es casi inaccesible. Previamente el profesor Jose me había mencionado que solo tenía tres alumnos, sin embargo al llegar a la escuela aquel día solo estaba un alumno, aquel alumno era Jhon, los demás estaban con gripe. Es por ello que el proyecto en honor a aquel momento resultó impactante para mi en el sentido de haber vivenciado aquel esfuerzo que realizó el profesor y alumno para cumplir sus responsabilidades educacionales; el reportaje publicado en 2015 lleva de nombre “Escuela para tres” en razón a la cantidad de alumnos que estaban matriculados en la escuela.

En esta primera parte permítame realizar una aproximación a la base teórica del ACD pues es la metodología que utilizaremos para abordar el proyecto fotográfico en sus dos etapas. En primer lugar el origen teórico del ACD se ubica en Europa a principios del siglo XX. Sabemos que el ACD proviene del análisis crítico aplicado al lenguaje que se desarrolló dentro del “marxismo occidental” (Fairclough y Wodak, 2000, p. 380) que abarca a pensadores como Gramsci, la Escuela de Frankfurt y Louis Althusser. Además según Rasmussen (1996) “ciertos principios del Análisis Crítico del Discurso pueden rastrearse ya en la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt desde antes de la Segunda Guerra Mundial (Van Dijk, 2009, p. 149).

Ahora bien, una de las principales características del ACD es su sentido interdisciplinario, combina perspectivas de diversas disciplinas en su análisis (Fairclough y Wodak, 2000, p. 393). Al ser una disciplina interdisciplinaria el ACD nos propone tener una visión transdisciplinaria del mundo, que se basa en un “modelo epistemológico muy cercano a la visión sistémica de la realidad” (Motta, 2002, p. 2). Al asumir una concepción sistémica entendemos que los objetos en cuestión, lejos de ser simples o de estar aislados, “son sistemas o partes de sistemas” (Bunge, 2008, p. 5). Un sistema tiene como características “su composición o conjunto de sus partes; su entorno, o conjunto de los objetos con los que está relacionado, y su estructura, o conjunto de los vínculos entre las partes (Bunge, 2008, p. 7).

En ese sentido, desde el ACD el discurso “debería estudiarse no sólo como forma, significado y proceso mental, sino también como estructuras y jerarquías complejas de interacción y prácticas sociales, incluyendo sus funciones en el contexto, la sociedad y la cultura” (Van Dijk, 2000, p. 25). De tal forma que es necesario tener un enfoque sistémico del discurso para reconocer la estructura y el contexto en que se da el discurso que queremos investigar. Es importante tener en cuenta que:

Contribuye a sustentar y reproducir el status quo social, y también en el sentido de que contribuye a transformarlo. Debido a la importancia de la influencia social del discurso, este plantea importantes cuestiones relativas al poder. Las prácticas discursivas pueden tener efectos ideológicos de peso, es decir, pueden ayudar a producir y reproducir relaciones de poder desiguales entre (por ejemplo) las clases sociales, las mujeres y los hombres, las mayorías y las minorías culturales o étnicas, por medio de la manera como representan los objetos y sitúan a las personas (Fairclough y Wodak, 2000, p. 378)

Vemos entonces que a partir del ACD se puede “adoptar una perspectiva más amplia y poner en evidencia las funciones sociales, políticas o culturales del discurso dentro de las instituciones, los grupos o la sociedad y la cultura en general” (Van Dijk, 2000, p. 24). Comentamos y ponemos énfasis en la concepción sistemática de la disciplina y su interdisciplinariedad pues consideramos que “un estudio multidisciplinario del discurso es una manera excelente de relacionar e integrar las ciencias humanas y sociales” (Van Dijk, 2000, p. 6); esto nos permite afrontar este tema tan complejo en su estructura.

Como parte de la propuesta de analizar las distintas etapas del proyecto fotográfico consideramos importante analizar el proceso a partir del ACD. Como mencionamos anteriormente el proyecto comenzó como un fotoreportaje publicado en un periódico peruano, en ese sentido debemos tomar en cuenta que los medios de comunicación “son la fuente principal de

los mensajes y las imágenes que llegan a la mente de las personas (Catells, 2009, p. 55) ya que transmite “la realidad social de importancia pública” (Rodrigo Alsina, 1989, p. 22). Esta manera de percibir a los medios de comunicación genera además una sensación de lejanía generada por dos motivos la concentración de medios y el centralismo geográfico de los medios de comunicación pues las corporaciones más grandes se encuentran en Lima, es por ello que en nuestro primer encuentro con el profesor José Huamán, él no podía salir del asombro que una persona de Lima y representante de un medio de comunicación de tiraje nacional haya llegado hasta la escuela.

Respecto a la concentración de medios como señalan Becerra y Mastrini (2009), se produce una centralización geográfica de producción de contenidos e informaciones (p. 19), desde el lugar sede de la empresa informativa, en este caso Lima. Por tanto, se desarrolla el principio de marginalidad ya que existe un discurso periodístico dominante que concentra y afecta la diversidad de información periodística y genera “una tendencia que resulta preocupante si se la observa desde la necesidad de garantizar la diversidad de voces, fuentes y actores” (Becerra y Mastrini, 2009, p. 137). En el caso de la fotografía, las imágenes no pueden crear una posición moral, pero sí consolidarla; y también contribuir a la construcción de una en ciernes. (Sontag, 2006, p.35) por ello en las narrativas creadas de la escuela rural predomina el discurso institucional centralista que muchas veces refuerza el imaginario sobre la existencia de una escuela para pobres y otras para ricos; y además el de la existencia de instituciones olvidadas por el estado solo por no encontrarse cerca de la capital Lima.

Siguiendo en esa misma línea una investigación elaborada en el 2016 por Reporteros sin Fronteras (Alemania) y Ojo Público (Perú) entorno al proyecto Media Ownership Monitor (MOM), concluye que en el Perú desde el año 2013, el grupo El Comercio concentra el 80% de la propiedad y venta de periódicos, y de la publicidad en el Perú, además del 78% de la lectoría en el país. Esto no es solo un detalle pues la realidad es que el otro porcentaje restante es del Grupo La República por tanto el poder comunicativo se concentra en dos familias los Miroquesada y los Mohme, que además tienen acciones conjuntas en medios televisivos. Es importante conocer la historia del medio y su organización, teniendo en cuenta que en América Latina “los medios de comunicación históricamente fueron de propiedad familiar” (Becerra y Mastrini, 2009, p. 18); esto nos da un panorama sobre quiénes son los que administran el discurso en los medios en la región.

Bajo este panorama de los medios de comunicación en el Perú se publicó el 31 de mayo del 2015 se publicó el foto reportaje “Escuela para tres” en el diario peruano “La República”, la publicación consta de 7 fotografías. El objetivo comunicacional era el de informar a la ciudadanía

(limeña) sobre el entorno en que se desarrollan los niños y maestros de escuelas rurales del ande peruano (un lugar alejado para los lectores) a partir de la experiencia que viven los integrantes de la escuela rural 31157 Mario Reyes Soto del caserío de Cocón.



IMAGEN 3. Publicación del fotoreportaje Escuela para tres
FUENTE: Diario La República (31/05/2015).

Al analizar este reportaje por medio del ACD, vemos que desde el título marcamos claro la existencia de una escuela que solo funciona para tres alumnos un caso muy alejado de la realidad limeña, que además posee una carga visual que reafirma la narrativa de representar a los niños como héroes al tener que estudiar en un lugar tan “alejado de la capital del país”. Es importante tener en cuenta que:

Aun cuando el poder de los medios sea una forma de poder de mediación, cumple su propia función autónoma en la producción y reproducción de las estructuras sociales de poder. A través del uso selectivo de las fuentes, la rutina del ritmo de las noticias y la selección de temas de los reportajes, los medios noticiosos deciden qué actores estarán representados públicamente, qué se dirá de ellos y, especialmente, cómo se dirá. (Van Dijk, 2009, p. 96)

En este caso se podría decir que el reportaje refuerza el discurso de la lejanía de una realidad existente. Sin embargo, analizando desde otra perspectiva el reportaje nos acerca a la

historia de una comunidad educativa marcada por un evidente tensión de la forma de vida tradicional y el cruce violento de la modernización representado en la escuela. Las representaciones de estos niños campesinos estudiantes nos muestran sujetos que asimilan el discurso del progreso, representado en escenas cotidianas de la escuela.

A continuación realizaremos la lectura de imágenes de algunas fotografías del fotoreportaje, para ello debemos mencionar a Roland Barthes (1989) ya que su interpretación de la fotografía marca nuestro punto de partida para el análisis de las imágenes. Para el autor una fotografía puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar y mirar (Barthes, 1989, p.38), partiendo de esta premisa se deriva la estructura de la imagen que el autor clasifica en tres: OPERATOR (nombre que da al fotógrafo), el SPECTATOR, y el SPECTRUM (lo fotografiado etiquetado con una palabra que “mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (Barthes, 1989, p.39).

Esta estructura es muy parecida al modelo de lenguaje Emisor / Mensaje / Receptor. Sin embargo, aplicado a la fotografía posee otra distinción relacionada al proceso fotográfico, “uno es de orden químico: es la acción de la luz sobre ciertas sustancias; el otro es de orden físico: es la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico” (Barthes, 1989, p.39), que aplicado en el presente sería aplicado en el proceso fotográfico digital. Para Barthes, la fotografía del Spectator descende “si así se puede decir, de la revelación química del objeto” (Barthes, 1989, p.40) mientras que la del Operator “iba ligada por el contrario a la visión recortada por el agujero de la cerradura de la camera obscura” (Barthes, 1989, p.40). El autor distingue dos temas o dos elementos principales en la fotografía que analiza a través del studium y el punctum, elementos que son de suma importancia en la lectura de una imagen.

Dentro de esta estructura se encuentra también el sujeto fotografiado, en donde Barthes hace un análisis interesante del mismo pues se coloca como sujeto fotografiado, en donde confiesa que: “cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de «posar», me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (Barthes, 1989, p.41). Este proceso puede ser llamado en la fotografía como foto-retrato, en donde el autor reconoce cuatro imaginarios:

“que se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte” (Barthes, 1989, p.45)

Es a partir de la presentación de ambas teorías que proponemos realizar el siguiente análisis aplicado en nuestro trabajo fotográfico llamado “la escuela de Jhon” con el cual buscamos descifrar, si la representación fotográfica de la escuela rural, que realizan los fotógrafxs, a través de sus registros sobre la institución y comunidad educativa, posee una mirada hegemónica institucionalizada que se genera a partir del fenómeno del centralismo y de la marginalidad. Teniendo en consideración que los registros fotográficos son realizados por personas que residen en la ciudad (zona urbana) lo que genera una carencia de narrativas producidas por los propios actores sociales vinculados a la institución educativa rural, predominando así narrativas fotográficas urbanas.

La siguiente propuesta parte de reconocer el contexto en que se desarrolla la acción fotográfica, la cual explicaría la elección del tema a desarrollar por el sujeto fotógrafo, ya que la elección está ligado a su espectro cultural y social, por tanto estaría enmarcado en el concepto de Studium, sin embargo debemos tomar en cuenta si en el momento del desarrollo de la fotografía el sujeto es representante de alguna institución, ya que esto influirá en el desarrollo del proyecto del fotógrafo. El siguiente paso de análisis sería el de la fotografía enmarcada en dos variables: el discurso o spectrum, el cual está relacionado a la etapa de análisis inicial, en donde analizaremos también el punctum aquel detalle de la imagen que es importante en el análisis de la fotografía, con la intención de analizar el ícono que se distingue entre cada foto. Por último, analizaremos al receptor representado por la variable spectator con la intención de reconocer los espacios de tránsito de la imagen producida, esta será la última etapa de análisis.



Foto 2: Profesor de la serie fotográfica escuela para tres.
Archivo: Personal Centurión Gómez

En la Foto 2, se registra el caserío de Cocón que pertenece a la provincia de Tarma. Para la lectura de esta imagen proponemos describir la composición a partir de un principio de proximidad, ubicando la posición del fotógrafo y segmentando horizontalmente la fotografía en tres. En la parte inferior observamos que el fotógrafo se encuentra detrás del sujeto que está descendiendo de las alturas para llegar al caserío, por tanto el sujeto se convierte en el icono más cercano al fotógrafo y no solo por distancia sino también por cuestiones sociales, ya que el sujeto fotografiado es el profesor José Huamán (33) quién vive en la zona urbana de la ciudad de Tarma. Se debe reconocer entonces que el fotógrafo urbano al no formar parte de esta realidad social, desconoce y percibe al territorio rural como algo lejano. El profesor se encuentra colocado como punto central de la imagen, sirve como punto guía para medir la lejanía del lugar y la dimensión del paisaje rural; en la sección central de la foto el campo es atravesado por un riachuelo que lo divide en dos, a lado izquierdo aparecen parcialmente un conjunto de diminutas y desperdigadas construcciones con techos de tejas y otras de calamina, estas son casas que en su mayoría poseen cerco y cobertizos para animales lo cual nos informa que la comunidad campesina del caserío también se dedica a la ganadería. Al lado derecho son visibles tres construcciones, y una de ellas es la única que tiene las paredes pintadas en todo el caserío, esta es la escuela rural 31157 Mario Reyes Soto, por tanto, se diferencia de todas las construcciones a lo lejos. También se puede observar al lado derecho de la escuela una carretera de trocha carrozable lo cual indica que este territorio es un lugar de tránsito de personas y productos. En la parte superior de la imagen se encuentra el paisaje natural del territorio rural, las montañas de fondo que son las cordilleras Morrión, Sillagaga y Pucatoro, las cuales lucen imponentes y a sus faldas la laguna de Cocón. Aquí el paisaje sirve menos como fondo y más con un indicador, ya que studium es el registro del paisaje rural andino en donde se encuentra la escuela; que quedan absorbidos por las imponentes montañas de ahí que las consideremos el punctum.



Imagen 4: Formato de lectura de foto 2

Como un detalle no menor vemos que existe una red de postes que dan luz al lugar y también la de pequeñas construcciones de color celeste en la fotografía, las cuales son baños externos de cada casa lo que significa que no tiene red de alcantarillado en el caserío. Según el Banco Mundial (2008) la mayoría de instituciones educativas de la región de Junín tiene 80% de escuelas electrificadas, no obstante, el 39% de instituciones educativas no cuentan con conexión a una red pública de desagüe. Esta carencia afecta de manera directa a la escuela que al no contar con agua potable y desagüe, al igual que la población deben abastecerse del agua de puquios y riachuelos que hay en la zona. El agua recolectada sirve para el consumo de los alumnos y profesores, además de ser utilizada para los servicios higiénicos.

Esta imagen establece una relación significativa entre lo educativo y el entorno, a través de la figura del profesor y el paisaje tradicional andino. Y que a partir de los conceptos de modernidad y tradición puede ser interpretado de varias formas, en donde el profesor puede remitir la imagen de un explorador, o en tiempos coloniales podría ser también un evangelizador que llega a un lugar remoto y desconocido, sin embargo las intenciones del sujeto en la actualidad es la de educar en la escuela bajo el propósito comunal del progreso.

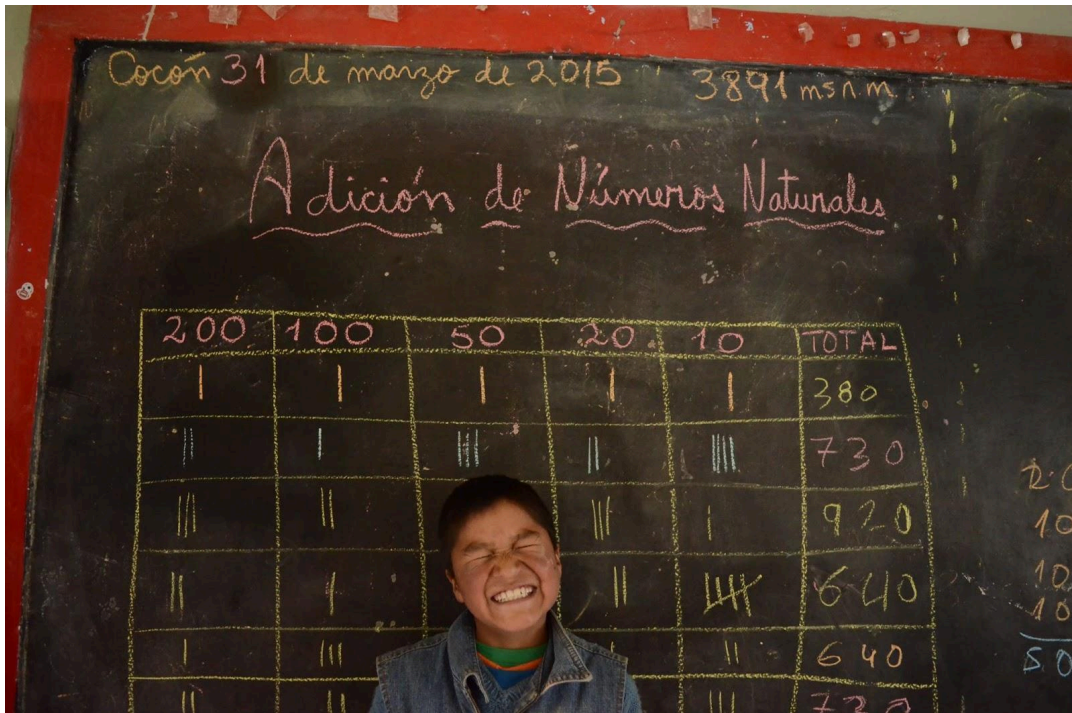


Foto 3: Jhon de la serie fotográfica escuela para tres.

Archivo: Personal Centurión Gómez

En la Foto 3, se registra al interior de la escuela rural 31157 Mario Reyes Soto de Cocón que pertenece a la provincia de Tarma. Siguiendo los parámetros de lectura de la imagen anterior realizaremos la descripción de la composición a partir del principio de proximidad, ubicando la posición del fotógrafo y segmentando horizontalmente la fotografía en tres. En la parte superior de la fotografía abarcamos elementos como el borde rojo de la pizarra que marca un tipo de límite; el texto: “Cocón 31 de marzo de 2015 3891 msnm” activa la imaginación del espectador al recrear el paisaje que hay afuera a “3891 msnm” este elemento no solo marca la altitud en que se encuentra la escuela sino que desde la perspectiva centralista urbana representa la distancia en que se encuentra la escuela de la capital que en las mediciones de altitud son el punto de inicio pues Lima se encuentra a los 0 msnm. El fotógrafo urbano incluye esta información en la fotografía evidentemente para demostrar la lejanía del lugar, lo que influye en la representación visual que posee datos geográficos, que influyen en la construcción de un imaginario racial sobre los sujetos y su lugar. En la parte central de la fotografía observamos operaciones matemáticas, lo que nos remite a los diversos cambios sociales ocurridos durante el siglo XX en las zonas rurales del Perú ya que a través del sistema educativo primario y diversos programas destinados a la alfabetización de adultos. Sin embargo, es importante mencionar que la escritura siempre ha sido un tema amenazador que los sitúa como subalternos y oprimidos, se retrata la introducción de lo letrado

como algo muy tenso y cargado de violencia, algo también cargado de jerarquía y resentimiento. (Zavala, 2002, p 121). Por ello la institución escolar generó una serie de cambios significativos en las comunidades rurales y alteró los modos de vida al fortalecer la arraigada creencia en el "ideal del progreso", sustentado en la educación y en la influencia de la alfabetización. Las personas alfabetizadas, especialmente los varones, obtuvieron reconocimiento gracias a su capacidad para lidiar con asuntos burocráticos y gubernamentales, mientras que los padres de familia ya han asumido la necesidad de que sus hijos dejen de lado las labores agrícolas para asistir a la escuela. En la parte inferior de la fotografía, en el centro se encuentra el alumno Jhon Tinoco (8) quién a diferencia del profesor está posicionado de frente a la cámara, observando directamente al sujeto fotógrafo urbano apuntando de manera frontal, la foto muestra el contraste entre el sujeto y el fondo representado en la pizarra. Al igual que la fotografía anterior el sujeto fotografiado se encuentra centralizado en el espacio y sirve como punto guía de la mirada ya que coloca al sujeto fotografiado en un tamaño menor al de la pizarra que abarca toda la fotografía. Surgen diversas interpretaciones sobre este detalle: el joven alumno se encuentra enmarcado dentro del sistema educativo evidentemente rural pues los datos escritos en la pizarra nos indica que se encuentra a 3891 msnm, y esto solo puede hacer referencia a un territorio alto andino.

En vista del fotógrafo urbano La fotografía 3 posee una particularidad ya que fue realizada dentro del espacio escolar un lugar cercano al fotógrafo urbano que ya ha pasado por el proceso educativo y reconoce este espacio y su elemento en su memoria visual, el studium de la imagen por tanto refiere a registrar el espacio interno de la escuela que nos muestre alguna dinámica escolar. En esta fotografía el punctum es la pizarra que evoca un elemento icónico de la educación y además posee escrita en el lado superior izquierdo la altura en la cual se encuentra la escuela, como para mostrar al espectador lo distante que se encuentra, lo cual genera una sensación de lejanía. Se produce por tanto un efecto dicotómico que se enmarca en la teoría de marginalidad, ya que, en su forma positivista de ver la fotografía, en donde se valora la acción del fotógrafo por visibilizar esta realidad y a su vez la de estetizar una realidad social a la cual es ajeno, en paralelo este sujeto fotógrafo representante de un medio de comunicación capitalino refuerza la percepción de lejanía hacia sujetos que son tan peruanos como el espectador.

Esta lectura de imágenes resulta importante pues dan inicio al proyecto fotográfico "La escuela de Jhon", un caso en particular es que ambas fotografías fueron difundidas a través de un medio de comunicación como noticia. En ese sentido la noticia termina siendo una "representación social de la realidad cotidiana producida institucionalmente" (Rodrigo Alsina, 1989, p. 13). Donde los actores "de los medios crean plataformas de comunicación y producen

mensajes en consonancia con sus intereses profesionales y empresariales específicos” (Castells, 2009, p. 263), señalando que tienen un propósito más allá de sólo informar, es decir mostrar “la postura social del periodista” (Van Dijk, 1980, p. 177).

Para finalizar este punto debemos tener en cuenta que en esta primera etapa de registro de la escuela se produce el ingreso al espacio del aula y muestra la relación de los sujetos con el espacio, además de elementos específicos e importantes, como la pizarra escrita con el curso de matemática, la colocación de las fotografías en una serie ayuda a poder entender ciertas imágenes como la del niño a caballo, el cual usa al animal como medio de transporte para ir a la escuela y la infraestructura de la escuela. Estas fotografías por tanto permiten un acceso a grupos sociales alejados del centralismo limeño. Además estas imágenes se encuentran inmersas en distintas formas de percepción, incluyendo los elementos importantes de la imagen tal es el caso de la institución escolar, en ese sentido siguiendo la propuesta del ACD de analizar de forma sistemática el tema de nuestra investigación en este caso el proyecto fotográfico, resulta importante analizar el rol que cumple la escuela en la forma de representación a partir de la percepción que tiene el estado y la comunidad sobre esta institución estatal educativa. Por ello en el siguiente punto realizaremos un acercamiento a la percepción que tiene la comunidad sobre la escuela y además del rol que debe cumplir según el estado con el objetivo de aproximarnos a uno de los elementos más importantes de la imagen y del proyecto la escuela rural, esta acción nos permitirá entender mejor el tema e influirá en nuestra manera de mirar las fotografías relacionadas a educación.

2.3 LA ESCUELA RURAL Y EL ESTADO NACIÓN

La escuela como institución es fruto de un tipo de sociedad, inmersa en cuestiones económicas, sociales y políticas, por ello proponemos en este primer apartado una descripción contextual de la situación del sujeto andino rural peruano en el proceso de transición de colonia a república, inmerso en los procesos de construcción identitaria e de una imagen de nación peruana. Indagar en ello resulta importante para reflexionar sobre el significado que tiene la escuela en el mundo andino, teniendo en consideración que la escuela como institución es representante del estado y desde nuestra perspectiva no posee una posición estática en relación a los intereses sociales, políticos y económicos, sino más bien es cambiante y amoldable de acuerdo a cada contexto político y social en que se encuentre. En ese sentido podemos mencionar que existen visiones limitadas que representan el rol de la escuela de acuerdo a sus propios intereses, por tanto citamos el siguiente ejemplo:

El gamonalismo es fundamentalmente adverso a la educación del indio: su subsistencia tiene en el mantenimiento de la ignorancia del indio el mismo interés que en el cultivo de su alcoholismo [...] La escuela y el maestro están irremisiblemente condenados a desnaturalizarse bajo la presión del ambiente feudal, inconciliable con la más elemental concepción progresista o evolucionista de las cosas. Cuando se comprende a medias esta verdad, se descubre la fórmula salvadora en los internados indígenas. Mas la insuficiencia clamorosa de esta fórmula se muestra en toda su evidencia, apenas se reflexiona en el insignificante porcentaje de la población escolar indígena que resulta posible alojar en estas escuelas. (MARIATEGUI, 1928, p.43)

Este accionar opresor de los gamonales a inicios del siglo XX evidencia que la escuela posee intereses históricos que nos coloca en la necesidad de realizar un acercamiento crítico a esa historia como lo hace Mariátegui quién en la cita anterior describe la visión gamonal feudal sobre la educación y postula una posibilidad en los internados escolares, institución que fue representada por el escritor peruano José María Arguedas en 1958 en su novela “Los ríos profundos”⁵. La escuela entonces puede reproducir una realidad social o en caso contrario como la visión gamonal lo percibe, puede problematizarlo, cuestionarlo. La relación escuela, estado y concepción del mundo nos posiciona en un hito de partida que inicia desde nuestra emancipación de España, pues desde este momento se exalta en nuestra memoria colectiva un discurso dicotómico de los conceptos modernidad y tradición “desde el cual se da la construcción de los imaginarios nacionales” (CANCINO, 2003), para Jorge Larraín estos imaginarios son:

[...] contruidos sobre la base de los intereses y concepciones del mundo de algunas clases o grupos dominantes de la sociedad, a través de una variedad de instituciones culturales, tales como los medios de comunicación, instituciones educacionales, religiosas y militares, aparatos del Estado, etc. (LARRAÍN, 1994, p.60).

Cabe preguntarnos entonces ¿cómo se forman estas clases dominantes en el país?, partimos de un análisis que considera los procesos de construcción identitarios que se dan a partir de la división colonial que separo en dos a la sociedad, la autora Karen Spalding comprende este proceso enmarcado en una dicotomía social representada por, “los conquistadores y los conquistados, los colonizadores y los colonizados”. (SPALDING, 1974, p.150), que a su vez se enfrenta a una realidad histórica, la diversidad de pueblos y culturas existentes en el continente americano previo a la llegada de los ibéricos, una realidad negada sobre la base del discurso

⁵Entrevista realizada al profesor Humberto Collado por Hurtado: “Arguedas representa la problemática de la educación peruana en su novela *Los ríos profundos* como un país lleno de injusticias, de pobreza, humillación, desprecio, odio, envidia en suma un mundo violento. Todo ello se observa dentro y fuera del colegio, Por ejemplo, se observa el poder religioso, el poder de los hacendados y el poder político que impone el orden vertical, luego los estratos inferiores de la gente popular conformados por mestizos e indios que son seres marginados. En la que vemos lo occidentalizado y el andino, no tienen puentes comunicantes. Abancay es un mundo cercado por haciendas en la que los patrones visitan al director del colegio, y son designados como estrellas luminosas. Son dueños de Auquibamba, Patibamba y Yaca, etc.” (H. Collado, comunicación personal, 16 de enero de 2021).” (HURTADO 2021, p.197-198)

colonial que concentro esta diversidad de manera reduccionista a una sola, como Quijano indica la de “indios”, lo cual implica lo siguiente:

Ese resultado de la historia del poder colonial tuvo dos implicaciones decisivas. La primera es obvia: todos aquellos pueblos fueron despojados de sus propias y singulares identidades históricas. La segunda es, quizás, menos obvia, pero no es menos decisiva: su nueva identidad racial, colonial y negativa, implicaba el despojo de su lugar en la historia de la producción cultural de la humanidad. En adelante no eran sino razas inferiores, capaces sólo de producir culturas inferiores. Implicaba también su reubicación en el nuevo tiempo histórico constituido con América primero y con Europa después: en adelante eran el pasado. En otros términos, el patrón de poder fundado en la colonialidad implicaba también un patrón cognitivo, una nueva perspectiva de conocimiento dentro de la cual lo no-europeo era el pasado y de ese modo inferior, siempre primitivo. (QUIJANO, 2000, p.221)

Sobre este punto, Burga interpreta la construcción de la imagen de nación en el imaginario peruano partiendo del siglo XIX y XX, enfocado en las élites urbanas limeñas en lo que él llama “construir la nación desde arriba, desde el estado”. (BURGA, 1999, p.144). Historia que devela un proceso de transición violento en donde se evidencia una relación vertical impositora enmarcada en un proceso homogeneizador de tendencia colonial que da como resultado según el autor:

una república criolla que niega los derechos de las mayorías indígenas [...] la nación aparece solamente en el imaginario de los criollos, como una verdad a medias [...] que se expande en el gamonalismo, un sistema que consagra a los criollos como los propietarios terratenientes y a los indígenas como siervos o propiedad de hacendados. (BURGA, 1999, p.145).

Es evidente que durante el siglo XIX e inicios del XX los criollos representaban la clase dominante en el Perú, por ello siguiendo la misma línea, el autor Hernán Hurtado hace evidente la visión criolla del Perú a partir de su interpretación de la primera Constitución del Perú como estado independiente, la de 1823:

[...] el pacto social sobre el que se sustentaba la naciente república fue falaz, pues desde el comienzo fue excluida la inmensa mayoría de la población peruana. En la Constitución de 1823, se declara peruanos a “todos los hombres libres nacidos en el territorio del Perú”, y establece al mismo tiempo que, para ser ciudadano es necesario “ser peruano” y “saber leer y escribir”; además expresa que “solo la ciudadanía abre la puerta a los empleos, cargos públicos para dirigir los destinos de la República, y da el derecho de elección en los casos prefijados por la ley” y democráticamente que “todos los ciudadanos son iguales ante la ley, ya premie, ya castigue”. Indicamos que ese texto constitucional prescribe que “el ejercicio de la ciudadanía se suspende únicamente [...] En los que por ineptitud física o moral no puedan obrar libremente (y) por la condición de sirviente doméstico...” (Constitución Política de la República Peruana, 1823, art. 10, 17, 22, 23, 24) La república peruana nació reproduciendo las coloniales república de españoles y república de indios y excluyendo de su pacto social a estos últimos, a los negros y mestizos, a la población originaria amazónica, primando las concepciones medievales y racistas [...]

(HURTADO 2021, p.50)

Para Hurtado durante el proceso de concepción de este nuevo estado-nación, los indígenas, negros y mestizos continuaron en la misma situación de la colonia, que en la interpretación del sociólogo Aníbal Quijano:

Esto presenta una situación de apariencia paradójica: Estados independientes y sociedades coloniales [...] intereses sociales de los grupos dominantes de aquellas sociedades coloniales y sus Estados independientes.” (QUIJANO 2000, p.234)

Precisamente desde la percepción de los grupos de poder representados en las elites urbanas criollas, los “indígenas”, “negros” y “mestizos” sirven para producir bienes y servicios en beneficio de estas clases dominantes, ya que “sus intereses sociales eran explícitamente antagónicos respecto de los siervos indios y los esclavos negros, dado que sus privilegios estuvieron, precisamente, hechos del dominio/explotación de dichas gentes”. (QUIJANO, 2000, p. 235). La deshumanización de estos grupos sociales responde a ciertos cánones coloniales devenidos de intereses evangelizadores – civilizatorios en donde se declara no humano a otras culturas y personas distintas a la propia, juicios que se remontan a los tiempos de Ginés de Sepúlveda (1490 - 1573). Podría decirse que desde esta perspectiva la escuela como una institución fue creada sobre las bases de una visión hegemónica eurocéntrica, reconocida como el espacio de conversión del indígena por medio de la obra civilizadora, reforzando así uno de los principios por el cual Sepúlveda justificaba la conquista. De manera que esta perspectiva dialoga con lo mencionado por Cancino que enfatiza sobre que “el proyecto de la Modernidad de las élites es un proyecto civilizador construido a partir del paradigma de la civilización occidental” (CANCINO, 2003) que es implementado a través de la educación.

2.4 ESCUELA Y LA NUEVA REPÚBLICA

La nueva república se adaptó a los cambios ejercidos por la modernidad y los procesos de absorción capitalista de los nuevos estados modernos por los cuales surgieron fenómenos sociales que, estructuralmente, contienen elevados niveles de violencia y desigualdad, que fueron replicados por la elite urbana peruana como hemos visto en el punto anterior.

José Carlos Mariátegui La Chira presenta la base histórica de este esquema de evolución económica en etapas, de las cuales solo abordaremos dos en este apartado: la primera etapa refiere a la Conquista y la implementación de un régimen económico feudal y esclavista por parte de los colonizadores españoles, el cual destruyó la práctica según el autor de una “economía

socialista” (MARIATEGUI, 1928, p.14) que los Incas desarrollaron a partir de un trabajo colectivo que funcionaba de un modo solidario y orgánico. En la segunda etapa se hace referencia a las bases en que se crea la nueva economía burguesa posterior al proceso de Independencia, indicando que esta termina siendo una continuidad de la práctica económica colonial. De esta forma:

La primera etapa nace de la Conquista. La segunda etapa se inicia con la Independencia. Pero, mientras la Conquista engendra totalmente el proceso de la formación de nuestra economía colonial, la Independencia aparece determinada y dominada por ese proceso. (MARIATEGUI, 1928, p.16)

Durante el proceso de independencia la elite urbana criolla abrazó las ideas de modernidad y progreso que se desarrollaron en el centro norte de Europa —Francia, Inglaterra y Alemania— a través de la corriente Ilustrada, las burguesías motivadas por intereses económicos constituyeron salir de la órbita hispana que monopolizaba el comercio de América Latina dejándolos fuera del libre comercio de la modernidad del occidente capitalista (Inglaterra y Francia), como contextualiza Scarano:

la política borbónica desencadenó enfrentamientos entre las distintas colonias y en el interior de ellas mismas, y despertó la resistencia de las elites locales, a causa de la presión tributaria y la dificultad de los criollos para acceder a los cargos públicos. Como resultado de la renovación del control imperial, con la supresión del sistema de puerto único en España, a partir de 1765, el peso de la dependencia resultó visiblemente mayor. Ni la autorización del comercio intercolonial y la abolición del monopolio de Cádiz y Sevilla, ni la ampliación española del comercio con España a varios puertos de la América Hispánica, impulsada desde 1778 por el "Reglamento para el Libre Comercio entre España e Indias", fueron suficientes. Más aún: llegaron demasiado tarde para modificar la escena y descomprimir la tensión. (SCARANO, 2007, p. 62)

Una vez ejecutado el proceso de independencia es necesario tener las siguientes consideraciones en relación a fijar un panorama contextual de la situación del sujeto andino campesino a fines del S. XIX e inicios del S.XX, con la intención de aproximarnos a la problemática de dominio de la cultura hegemónica y el surgimiento de representaciones visuales urbanas de los territorios andinos en el siglo XIX. Desde una perspectiva histórica Basadre evidencia la continuidad de procesos coloniales en la nueva república peruana:

En primer lugar, las bases generales de la vida social. Continuó la división de castas; si bien algunos españoles se retiraron a Europa, sus hijos peruanos fueron junto con los vástagos de la nobleza netamente criolla [...] este régimen de dominio económico —latifundio, servidumbre— perduró aun cuando al cabo de tres vidas, quedaron extinguidas las encomiendas. También perduró este régimen, dentro de la Emancipación y la República. (BASADRE, 1931, p.21)

Por tanto, la independencia sudamericana se presenta decidida por las necesidades del desarrollo de la civilización occidental capitalista. En la nueva república peruana la

colonización sigue presente perduran en lo económico y social, reflejado en las expresiones de la feudalidad inmersa en el sistema latifundista, que se sostiene en la opresión del indígena y la clase obrera, para la producción de materias primas en un contexto de monopolio económico concentrando el poder en unas pocas familias del país. Se genera por tanto un panorama negativo para el sujeto andino campesino peruano que se ve inmerso en una organización económica agrícola semifeudal nacional, en una época en que la minería, el comercio, el transporte se encuentra en la dirección del capital extranjeros.

Hasta aquí realizamos una aproximación al panorama del sujeto andino y la escuela en los procesos políticos, económicos y sociales, en este recorrido textual histórico surgen algunas cosas ¿Estos acontecimientos son la base para pensar el por qué la escuela es vista desde una perspectiva de progreso por las comunidades campesinas andinas? Sin la intención de dar una respuesta categórica, interpreto que sí es un hecho que pesa al momento de evidenciar a la institución educativa como un espacio de superación social, que parte de la visión dual urbano / rurales concepciones enmarcadas en juzgamientos raciales y de clase. A continuación, realizaremos una descripción de los avances más importantes del estado en relación a la educación con la intención de continuar esta concepción institucional de la escuela.

2.5 ESTADO PERUANO Y LA EDUCACIÓN

A lo largo de los años se vienen realizando diversos avances en cuestiones educativas en el país, de los cuales mencionaremos el que consideramos más importante para la investigación, con la intención de comprender la concepción estatal de la educación. En el contexto peruano, el discurso educativo oficial se adapta y toma forma en las escuelas a través de diversos mecanismos que revelan la influencia ideológica del Estado. Estos mecanismos incluyen normativas, decretos, leyes, estándares, pautas y criterios de rendimiento curricular, el Proyecto Educativo Institucional, los Planes de Estudio, la Ley General de Educación, el Reglamento de Convivencia, entre otros. Estos elementos son establecidos por el Estado a través del Ministerio de Educación para regular y supervisar el discurso pedagógico de los educadores peruanos.

A inicios del siglo XX durante el gobierno del presidente José Pardo (1904-1908), representante del partido civilista peruano –para quien tendremos más adelante un espacio en la investigación– se establece la obligatoriedad de la educación primaria mediante una ley promulgada el 5 de diciembre de 1905, que lleva el número 162. En su artículo primero señalaba: "La

instrucción primaria elemental es obligatoria” sin embargo en una presentación al Congreso de la República en 1906 el ministro de Justicia, Culto e Instrucción del Perú Jorge Polar (1856-1932) menciona lo siguiente:

“La mayor parte de nuestra población está muy retardada, intelectualmente [...] para esa población retardada se debe hacer solo la escuela elemental, mientras que, para nuestras poblaciones más adelantadas, para nuestras ciudades, es necesario algo más, hay que establecer centros escolares.” (CCAHUANA, 2020 apud Ministerio de Educación Pública, 1906, p. 5).

Sobre este apunte podemos comentar que Pardo y su gobierno era consciente que la comunidad indígena constituía la mayoría del país por lo tanto surge el siguiente cuestionamiento, ¿cómo y para qué educar al indígena? lo cual fue resuelto a partir de la dicotomía urbano-rural envuelto en la cuestión racial, que coloca al sujeto andino rural en una posición de subyugado desde una perspectiva racista. Es importante ahora desarrollar la influencia estatal en la educación en la actualidad, mediante apuntes sobre la constitución del 93 y la ley general de educación promulgada en el año 2003, que nos permitirá afrontar el último apartado de este capítulo relacionado directamente con la institución rural en la que se desarrolló el trabajo fotográfico “La escuela de Jhon”.

2.5.1 La educación en la Constitución del 93

Es importante mencionar ciertos puntos de la constitución del 93 pues es la constitución que sigue vigente en la actualidad, la cual fue promulgada por el gobierno dictatorial de Alberto Fujimori, podemos ver un intento de descentralizar la educación a nivel nacional. En ese sentido vemos que en la Constitución del Perú del 93, en el artículo 16 se hace mención que el sistema y el régimen educativo son descentralizados, y que el estado coordina la política educativa. Formula los lineamientos generales de los planes de estudios, así como los requisitos mínimos de la organización de los centros educativos. Supervisa su cumplimiento y la calidad de la educación. Lo que no menciona es que estos lineamientos se dan desde un lugar central jerarquizado como el lugar más importante de la nación, Lima la capital. Por tanto, podría decirse que los lineamientos no terminan siendo los más adecuados para realidades y contextos distintos, como el de una escuela rural ubicada en los andes o en la selva. También se hace mención sobre que el estado debe asegurar que nadie se vea impedido de recibir educación adecuada por razón de su situación económica, pero existen casos de niños que viven en zonas rurales de bajos ingresos económicos se ven obligados a dejar la escuela, el Perú tiene una tasa de deserción escolar del 6.3%, según cifras del Ministerio de Educación (MINEDU). Según una encuesta del 2021 del Instituto Nacional de Estadística e

Informática (INEI), 22 de cada 100 jóvenes entre 17 y 18 años, no han logrado concluir su educación secundaria, mientras 5 de cada 100 jóvenes entre 13 y 19 años no la ha culminado.

Prosiguiendo, en el artículo 17, se hace mención al deber del Estado, en garantizar la erradicación del analfabetismo, esto en cierta forma es algo que sí se cumple y se ve reflejado en el nivel de aumento de la matrícula de alumnos a nivel primaria. Asimismo, fomenta la educación bilingüe e intercultural, según las características de cada zona, para preservar las diversas manifestaciones culturales y lingüísticas del país, sin embargo, evidenciamos que la propuesta de educación intercultural bilingüe no se aplica en la educación secundaria, lo que no da continuidad a esta propuesta que busca promover la integración nacional.

2.5.2 Ley N° 28.044. Ley General De Educación

Es importante mencionar la Ley N° 28.044. Ley General De Educación pues se da en el año 2003, durante la vuelta a la democracia en el gobierno de Alejandro Toledo se presentan los lineamientos generales de la educación y del Sistema Educativo Peruano, las atribuciones y obligaciones del Estado, y los derechos y responsabilidades de las personas y la sociedad en su función educadora. Mediante el cual se regulan todas las actividades educativas realizadas dentro del territorio nacional, desarrolladas por personas naturales o jurídicas, públicas o privadas, nacionales o extranjeras.

En esta ley el estado entiende el concepto de educación de la siguiente manera descrito en el artículo 2, la educación es un proceso de aprendizaje y enseñanza que se desarrolla a lo largo de toda la vida y que contribuye a la formación integral de las personas, al pleno desarrollo de sus potencialidades, a la creación de cultura, y al desarrollo de la familia y de la comunidad nacional, latinoamericana y mundial. Se desarrolla en instituciones educativas y en diferentes ámbitos de la sociedad. Bajo este concepto se formulan los siguientes principios de la educación desarrollados en el artículo 8 de esta ley, la ética, la equidad, la inclusión, la calidad, la democracia, la interculturalidad, la conciencia ambiental, la creatividad y la innovación. Y que tienen como fin mencionado en el artículo 9, poder formar personas capaces de lograr su realización ética, intelectual, artística, cultural, afectiva, física, espiritual y religiosa, promoviendo la formación y consolidación de su identidad y autoestima y su integración adecuada y crítica a la sociedad para el ejercicio de su ciudadanía en armonía con su entorno, así como el desarrollo de sus capacidades y habilidades para vincular su vida con el mundo del trabajo y para afrontar los incesantes cambios en la sociedad y el conocimiento. Y contribuir a formar una sociedad democrática, solidaria, justa,

inclusiva, próspera, tolerante y forjadora de una cultura de paz que afirme la identidad nacional sustentada en la diversidad cultural, étnica y lingüística, supere la pobreza e impulse el desarrollo sostenible del país y fomente la integración latinoamericana teniendo en cuenta los retos de un mundo globalizado.

En el título III se desarrolla la estructura del sistema educativo y se entiende que la educación básica está destinada a favorecer el desarrollo integral del estudiante, el despliegue de sus potencialidades y el desarrollo de capacidades, conocimientos, actitudes y valores fundamentales que la persona debe poseer para actuar adecuada y eficazmente en los diversos ámbitos de la sociedad. El artículo que nos parece importante tener en cuenta es el de la estructura de educación que se tiene en Perú, el cual según el artículo 36 abarca tres niveles, Educación Inicial, Primaria y Secundaria. También se hace mención en el artículo 52 que, la comunidad educativa está conformada por estudiantes, padres de familia, profesores, directivos, administrativos, ex alumnos y miembros de la comunidad local. Y que la participación de los integrantes de la comunidad educativa se realiza mediante formas democráticas de asociación, a través de la elección libre, universal y secreta de sus representantes.

Es importante mencionar que en los artículos 53, 54, 56 y 66 se describe cada actor social e institución que representa esta comunidad educativa. El estudiante es visto como el centro del proceso del sistema educativo. La familia es el núcleo fundamental de la sociedad, responsable en primer lugar de la educación integral de los hijos. El profesor es agente fundamental del proceso educativo y tiene como misión contribuir eficazmente en la formación de los estudiantes en todas las dimensiones del desarrollo humano. Y la Institución Educativa, como comunidad de aprendizaje, es la primera y principal instancia de gestión del sistema educativo descentralizado. En ella tiene lugar la prestación del servicio. Puede ser pública o privada. Es finalidad de la Institución Educativa el logro de los aprendizajes y la formación integral de sus estudiantes.

Como comentario adicional vemos por ejemplo que la decisión dada en 1905 sobre instaurar únicamente la educación de nivel primario en zonas rurales sigue vigente inconscientemente o no en la actualidad, lo que da como resultado que alumnos y alumnas de escuelas rurales al terminar la primaria se vean forzados a migrar a zonas urbanas para estudiar la secundaria. En base a todo lo descrito anteriormente procedemos a desarrollar el segundo punto importante de este capítulo, la relación de la comunidad campesina con esta institución educativa

rural en la sierra central del Perú, con la intención de reconocer el contexto sobre el cual fue desarrollado el trabajo fotográfico de la muestra “La escuela de Jhon”.

2.6 LA ESCUELA Y COMUNIDAD RURAL

En ese sentido, como señalan Alberti y Cotler (1972) a través de la educación, la comunidad rural tiene una aproximación a la vida urbana y a una alta probabilidad de emigración del área rural a la ciudad. Por tal motivo, la comunidad campesina ve a los escolares como los más predispuestos a generar cambios socioculturales en su comunidad. Esta perspectiva de mejora de condición social, según Jelin (2012) no puede ser imaginada sin un tiempo que transcurre y transforma, es decir existe un antes y un después, en la vida de cada alumno, familia y comunidad que pase por el tamiz de la educación.

Sin embargo, si analizamos a esta escuela en un panorama general de la educación vemos que las comunidades campesinas ubicadas en las zonas rurales del país, en su mayoría de la sierra, tienen una alternativa educacional muy reducida debido a su localización muchas veces distante de la escuela. Además, estas instituciones educativas de la zona rural carecen de buena infraestructura y de recursos básicos; un informe del Banco Mundial (2008) menciona que más del 30% de las escuelas en la región Junín no cuentan con agua y desagüe, haciendo de la escuela un lugar con bajos niveles de bienestar educativo.

Cuando se visualiza esta concepción progresista de la educación a pesar de estar sobre bases estructurales relacionadas al prejuicio y abandono estatal como hemos visto anteriormente, surge pensar y reflexionar sobre lo planteado por Saviani quien relaciona el concepto de la marginalidad en relación con el fenómeno de la escolarización. Según Saviani la marginalidad desde las teorías educativas pueden ser clasificadas en dos grupos:

En el primer grupo, tenemos las teorías que entienden la educación como un instrumento de igualdad social, por lo tanto, de superación de la marginalidad. En un segundo grupo se encuentran las teorías que entienden la educación como un instrumento de discriminación social, por lo tanto, un factor de marginación (SAVIANI, 1984, p. 7)

Por ello siguiendo la propuesta de Saviani vemos que actualmente la educación es vista por los estados como una pieza importante en el desarrollo de las personas, por ello es un derecho fundamental en todas las constituciones de América Latina y el mundo. Paradójicamente, en América Latina el acceso a la educación de calidad sigue siendo desigual ya que un alumno de

altos recursos tiene 10 veces más probabilidades de pertenecer a una escuela con mayores niveles de bienestar que un niño de bajos recursos (CEPAL 2007). En Latinoamérica existen brechas sociales abismales que se encuentran arraigadas desde la colonización y nuestro ingreso violento a la “modernidad”, observamos brechas enormes entre, entre sujetos urbanos y rurales, entre blancos y no blancos, entre “nosotros” y los “otros”.

En relación a nuestra investigación por estar enfocada en la fotografía consideramos importante mencionar que los andes peruanos es un lugar la memoria de los pueblos está construida en base a la tradición oral, compartiendo el concepto de oralidad que describe Espino al hacer mención que:

“la tradición oral siempre es la sucesión de un relato que se incluye en la vida de una colectividad con permanencia, que se transmite de generación en generación, de voz a voz que pasa la marca del tiempo y la presencia de generaciones le dan ese elan histórico” (ESPINO, 2010, p.55)

Por tanto, los conocimientos al margen de la vía formal (escritura) es una práctica vigente en nuestro país y se ha convertido a través de los años en una de las herramientas fundamentales para preservar la cultura y definir la identidad de los pueblos. En la actualidad existen diversos formatos no escritos: dibujo, pintura, fotografía y cine para comunicar y representar estas memorias (CUSICANQUI, 2015).

Al querer representar estas memorias, buscamos reforzar la memoria colectiva, que según Halbwachs (2004) [1968], obtiene su fuerza y duración en los recuerdos de cada sujeto como parte de una comunidad. Por tanto, para reconocer qué experiencias definen la identidad escolar de la comunidad educativa Mario Reyes Soto (31157) debemos tener en cuenta el contexto social, político y cultural de cada sujeto de la comunidad. Resulta importante mencionar, con relación a esta idea, que la memoria colectiva se activa a través de los recuerdos para conservar y defender la identidad (BAEZA 2011). En esa misma línea estamos de acuerdo con Jelin (2002) al reconocer la urgencia de trabajar sobre la memoria y proponemos hacerlo desde un lugar en particular: la fotografía, por ello a continuación realizaremos un acercamiento a la historia de la fotografía en el Perú a partir del siglo XIX, con un proceso de reflexión en base a tres ejes conceptuales que involucran el trabajo fotográfico: 1) identidad: relacionado a los procesos de representación y creación de un imaginario nacional a partir de la fotografía, 2) memoria: a partir del análisis y lectura de archivos fotográficos de las primeras fotografías de la región Junín y, 3) territorio: al reconocer las dinámicas económicas y sociales que se ha vivido en la sierra central del Perú.

3. JUNÍN FOTOGRAFÍA Y FOTÓGRAFOS

En esta parte de la investigación siguiendo la premisa del ACD de profundizar en todos los elementos del tema a investigar, nos enfocaremos esta vez en el sujeto creador de imágenes el fotografx, para ello realizaremos un acercamiento a la historia de la fotografía peruana, poniendo énfasis en la sierra central del Perú, específicamente en Junín. Desarrollaremos la posición del sujeto creador, la dinámica de producción en la historia de la fotografía peruana hasta poder enlazar nuestra experiencia personal con estos procesos. Como sujeto creador de imágenes y creador del proyecto fotográfico la escuela de Jhon, resulta importante desarrollar puntualmente apuntes relacionados a la historia de la fotografía que nos ayude a reflexionar sobre la percepción que se tiene del sujeto fotógrafo por parte de la sociedad en general, para comprender ciertas cuestiones sociales que influyen en mi postura de fotógrafo al momento de activar la acción de levantar la cámara para registrar personas y eventos sociales.

3.1 INICIOS DE LA FOTOGRAFÍA EN PERÚ

La historia de la fotografía en el Perú comienza a partir del siglo XIX y es muy dispersa, por ello proponemos un proceso de reflexión en base a tres ejes conceptuales que involucran el trabajo fotográfico: 1) identidad: relacionado a los procesos de representación y creación de un imaginario nacional a partir de la fotografía, 2) memoria: a partir del análisis y lectura de archivos fotográficos de las primeras fotografías de la región Junín y, 3) territorio: al reconocer las dinámicas económicas y sociales que se ha vivido en la sierra central del Perú.

Es preciso decir que la cámara oscura sentó las bases ópticas para el desarrollo de la cámara fotográfica tal como la conocemos actualmente. Este era un dispositivo óptico que consistía en una caja completamente cerrada con un pequeño agujero por donde ingresaba la luz, mostrando una imagen invertida de lo que se encontraba frente a ella. Durante la primera mitad del siglo XIX Niépce (1765-1833) y Daguerre (1787-1851), ambos de nacionalidad francesa, introdujeron el proceso de revelado en la obtención de imágenes. Dentro de la cámara oscura, colocaron una placa de metal recubierta de una sustancia fotosensible, la cual al ser expuesta a la luz y luego tratada con productos químicos, la imagen capturada se imprimía en su superficie. Este avance significativo, llevado a cabo por Niépce y Daguerre, se conoció como daguerrotipo, el invento fue dado a conocer el 19 de agosto de 1839 en París, en la Academia de Ciencias de Francia

y marcó el comienzo de la fotografía como la conocemos hoy en día.

Los inicios de la fotografía en el Perú coinciden con la bonanza económica generada por la extracción, el comercio y los impuestos relacionados al guano y al salitre. Durante este periodo, “se creó un activo tráfico de mercancías con el mundo occidental” (MARIÁTEGUI, 1928, p.21) por consecuencia esto aumentó la migración europea en Lima y permitió que tres años después de la creación del primer procedimiento fotográfico para captar imágenes, el fotógrafo francés Maximiliano Danti, llegará al Perú en 1842 con el primer daguerrotipo. Posteriormente llegaron más fotógrafos europeos y, norteamericanos quienes se instalaron en Lima, y establecieron una dinámica de trabajo itinerante ya que “se instalaban en los patios o trastiendas de las casonas limeñas para emprender sus negocios particulares, pero por cortos periodos de tiempo” (SCHWARZ, 2017, p.17) la intención de ellos era buscar centros activos de comercio y poblaciones de buena disposición económica que demandarán sus servicios, y la forma de anunciar su llegada a las distintas ciudades se hacía a través de anuncios en la prensa escrita.

La fotografía en ese momento se convirtió en un símbolo de progreso que fue requerido por esta nueva clase social que podía acceder a tal privilegio de ser retratada por aquel sujeto europeo o norteamericano que no era ajeno a este tipo de realidad social. Cabe resaltar que el primero de estos daguerrotipistas en abrir un estudio fue el norteamericano Benjamín Franklin Pease⁶, su estudio poseía un gran salón de exhibiciones con todo tipo de lujos; allí no sólo se lucían daguerrotipos hechos en el estudio, sino también obras de arte como pinturas, esculturas, grabados, gobelinos y muebles finamente tallados.

Benjamín Franklin Pease fue uno de los fotógrafos que siguió retratando con el daguerrotipo a pesar de la aparición de nuevos formatos. Para ese entonces la cámara era un aparato aún pesado, el registro en estudio exigía largas horas y la elaboración del positivo requería de un procedimiento químico complejo. A fines de 1850 con la aparición del colodión húmedo⁷, “se les

⁶ El primero en abrir un estudio fotográfico digno de mención fue el norteamericano Benjamín Franklin Pease, y lo hizo a lo grande, dándole a su local un carácter cosmopolita, muy propio del estilo de Nueva York. Su estudio tenía un gran salón de exhibiciones con todo tipo de lujos; allí no sólo se lucían daguerrotipos hechos en el estudio, sino también obras de arte como pinturas, esculturas, grabados, gobelinos y muebles finamente tallados. Y estaba abierto hasta altas horas de la noche, lo que era otra novedad para la alborotada Lima. Así el estudio dio lugar a que surgieran simpáticas tertulias y veladas culturales, algo que entonces era poco frecuente en la capital republicana. (SCHWARZ, 2017, p.18-19)

⁷ El nuevo procedimiento traía una obvia ventaja: permitía obtener un negativo de vidrio a partir del cual se podían hacer múltiples copias en papel [...] cada vez que se iba a fotografiar, el operador debía preparar, a oscuras y en el momento, el vidrio a utilizarse, cubriéndolo con una emulsión sensible a la luz (colodión más nitrato de plata) para dar lugar a un negativo. Luego de esto, la toma debía realizarse rápidamente, antes de que la emulsión química se secase. Una vez producida la exposición a la luz, la placa debía revelarse de inmediato. Así, todo el proceso en conjunto no

permitió por primera vez a los fotógrafos viajar fuera de los centros urbanos” (MAJLUF, 2013, p.2) sin embargo esta acción no era una opción rentable ya que el mercado reducido de Lima no daba la seguridad de generar una ganancia sobre la inversión hecha para el viaje, sobre este punto retomaremos más adelante cuando abordemos la fotografía peruana y el partido civilista.



Fotografía 4: Pdte. Mariscal Ramón Castilla

Tipo: Daguerrotipo

Fuente: Benjamín Franklin Pease, 1856

Archivo: Museo de Arte de Lima - MALI

En ese sentido el sujeto fotógrafo del siglo XIX vislumbra una actitud mercantilista, formando una mirada dirigida por los intereses del gran capital representado en la sociedad burguesa. Para contextualizar mejor esta situación consideramos importante esclarecer cómo se produce el surgimiento de esta nueva clase social en el país. Durante la época del guano el Perú se encuentra en una era de bonanza económica, ya que se descubre las propiedades fertilizantes de este abono que termina siendo muy requerido para cubrir las necesidades de la agricultura europea. El guano genera según Jorge Basadre una nueva clase social, que producen bajo “intereses comerciales y financieros, matrimonios de enriquecidos con mujeres aristocráticas,

debía durar más de una hora. Este fue el procedimiento que usaría el célebre fotógrafo Eugène Courret en Lima, desde su llegada en 1862 hasta mediados de 1880 (SCHWARZ, 2017, p.21)

matrimonios de aristócratas con hijas de enriquecidos” (BASADRE, 1931, p.109), esta sería la cohesión de una élite comerciante con parte de la antigua aristocracia peruana, las cuales se unen por intereses comerciales y financieros, para Mariátegui en el Perú se forma:

una burguesía confundida y enlazada en su origen y su estructura con la aristocracia, formada principalmente por los sucesores de los encomenderos y terratenientes de la colonia, pero obligada por su función a adoptar los principios fundamentales de la economía y la política liberales. (MARIÁTEGUI, 1928, p.10)

Queda evidente que la fotografía nace en el Perú con un relacionamiento estrecho con el poder, esto se evidencia de manera más dinámica con la “tarjeta de visita”⁸ un nuevo formato creado a partir del «colodión húmedo», de 6 x 9 centímetros que obtenía ocho fotos de una misma placa de vidrio, frente a este nuevo formato fotográfico ocurren dos fenómenos mencionados por Poole, “ la fotografía de tipos y el arte burgués del retrato” (POOLE, 1999, p.135), es preciso hacer mención a la dinámica de intercambio que se dio a partir de este nuevo formato fotográfico que Poole llama de “imágenes circulantes” pues dentro de las clases altas limeñas se da el uso a la tarjeta de visita como una tarjeta de recuerdo que tenía una doble intención, la primera emocional al ser compartida como recuerdo y la otra de status, debido a que la gran mayoría de fotografías llevaban un logotipo del estudio en donde se había realizado por esa razón “el logotipo confirmaba el gusto y la posición social del comprador del retrato” (POOLE, 1999, p.136).

La popularidad de la tarjeta de visita se da justamente en pleno apogeo del guano, “los fotógrafos satisficieron la demanda de retratos para las familias beneficiadas por el comercio del guano” (GÓMEZ, 2020, p.36), entre los que también aparecían en las fotografías eran los clérigos y militares también fueron ávidos clientes de retratos fotográficos. La fotografía en la sociedad limeña del s.XIX siempre marco la tendencia artística del momento en Lima tanto así que:

Con la extensión de su notoriedad, en Lima la fotografía llegó a reemplazar a los retratos en miniatura y a las estampas de los artistas de la acuarela, como nuestro gran artista costumbrista Pancho Fierro (1806-1879). No obstante, los estudios fotográficos capitalinos siguieron reproduciendo, en tarjetas de visita, las estampas limeñas hechas por acuarelistas y pintores [...] El éxito de estas reproducciones se debió a que recogían imágenes de una Lima que ya no existía y que, por lo tanto, y no se podía fotografiar. (SCHWARZ, 2017, p.26)

⁸ El nuevo procedimiento traía una obvia ventaja: permitía obtener un negativo de vidrio a partir del cual se podían hacer múltiples copias en papel [...] cada vez que se iba a fotografiar, el operador debía preparar, a oscuras y en el momento, el vidrio a utilizarse, cubriéndolo con una emulsión sensible a la luz (colodión más nitrato de plata) para dar lugar a un negativo. Luego de esto, la toma debía realizarse rápidamente, antes de que la emulsión química se secase. Una vez producida la exposición a la luz, la placa debía revelarse de inmediato. Así, todo el proceso en conjunto no debía durar más de una hora. Este fue el procedimiento que usaría el célebre fotógrafo Eugène Courret en Lima, desde su llegada en 1862 hasta mediados de 1880 (SCHWARZ, 2017, p.21)

Entre 1860 y 1870, en Occidente se hicieron muy conocidas las fotografías de sujetos “exóticos” o “nativos”, exaltando la mirada colonial satisfaciendo la curiosidad de lo lejano un gusto burgués marcado en la época, para aquellos exploradores visuales que no podían cruzar altamar “retrataban a sujetos “exóticos” más cercanos a ellos como por ejemplo campesinos, vendedores callejeros y artesanos.” (POOLE, 1999, p.148). Es en este punto en que se ejerce de manera violenta y vertical impositora una representación no real del sujeto nativo pues se enmarca en retratos fotografiados dentro de un estudio fotográfico, lo cual le daba a la imagen una apariencia casi teatral. En ese sentido la autora brasileña Schwarcz menciona lo siguiente, “os nativos surgem totalmente enquadrados pelas lentes e vestidos a caráter: exóticos, estão prontos para a admiração geral e para uma cena que não lhes compete” (SCHWARCZ, 2014, p.400). Es importante mencionar que a diferencia de Brasil en el Perú en esta época de los 1860 -1870 no era viable por cuestiones económicas los viajes de exploración fotográfica con el fin de retratar personas nativas. En definitiva, Schwarcz realiza una interpretación interesante de esta etapa fotográfica:

O fato é que nessas imagens temos uma espécie de “resumo”, uma sùmula condensada, do que de antemão já se esperava ver: a barbárie (onde quer que ela estivesse situada), o bom selvagem, o tipo exótico no mal escondido arranjo estético do ateliê (SCHWARCZ, 2014, p.404)



Fotografía 5: Dos danzantes en trajes de chuncho, ca. 1873 .

Tipo: Impresión sobre papel aluminado 10.5 x 6.3 cm

Fuente: Eugene Courret.

Archivo: Museo de Arte de Lima (MALI)

Lo citado por la autora diálogo con la producción fotográfica que se daba en el Perú, pues como menciona Poole los fotógrafos inspirados por el mercado europeo “emprendieron la búsqueda de indios que pudieran posar para la tarjeta de visita” (POOLE, 1999, p.149), como vemos esta dinámica fotográfica se desarrolló de manera explícita en la metrópoli para el consumo de la metrópoli, que estaba relacionado a la compra de este tipo de fotografías que eran compradas individualmente, e insertadas en álbumes junto con otras tarjetas como por ejemplo el álbum “Los Tipos Indígenas de América” de la biblioteca general de París, que generaba según Poole:

Con el efecto de la igualdad producida por los tamaños idénticos y las poses estandarizadas de las tarjetas de visita, las imágenes parecen fusionarse en un “tipo americano” uniforme. Como iconos de América equivalente intercambiables, las únicas señales de las tarjetas de visita que denotan diferencia, son las herramientas conocidas y los escenarios de estudio que denotan los supuestos artes u oficios de los personajes” (POOLE, 1999, p.149).

Con lo cual no solo se termina reproduciendo procesos de construcción identitarios coloniales, como mencionamos anteriormente a través de la fotografía se concentró esta diversidad de culturas a una sola, la de “indios”. Sino que además se le suma el uso mercantilista y abusivo de la imagen del sujeto nativo, quien queda desprotegido en esta relación de poder fotógrafo – fotografiado. Es evidente que el sujeto fotografiado no recibía una copia de su retrato y probablemente tampoco un pago económico por su imagen, con ello el acto extractivista fotográfico queda consumado.

3.2 FOTOGRAFÍA PERUANA Y CIVILISMO

Durante estos años en Lima, surge la figura política de Manuel Pardo, quién que fue presidente del Perú en los años 1872 y 1876. Fue descrito por Basadre como “capitalista y jefe de partido (civilista), encarnación de la fusión operada socialmente entre aquella aristocracia genealógica y los enriquecidos recientemente con el guano.” (BASADRE, 1931, p. 109), realizó uno de los primeros estudios económicos de la Sierra Central, en el cual se hace hincapié en la construcción de vías de comunicación que conecten la sierra con la costa con un objetivo de exportación de los productos agrícolas, metales y ganaderos. Para Pardo el departamento de Junín era muy importante para la capital por sus recursos:

“si hay alguna parte del Perú digna bajo mil aspectos, de llamar la atención del Gobierno y aún de los capitalistas y especuladores, esa parte del Perú es el departamento de Junín. La conformación geológica de su suelo, que en la extensión de muy pocas leguas ofrece una gran mayoría de los productos del reino mineral. su situación geográfica en el corazón del Perú, su inmediación a un tiempo a Lima y a la montaña, los variadisimos productos agrícolas de sus provincias, sus riquísimas ganaderías y en fin todo aquello con que puede favorecer a un país la Providencia, ha sido el dote del departamento de Junín”. (PARDO, 1862, p.10)

Pardo fue una figura importante y uno de los principales promotores de la construcción de ferrocarriles en el Perú:

“¿Quién niega que los ferrocarriles son hoy los misioneros de la civilización? ¿Quién niega que el Perú necesita urgentemente de semejantes misioneros? Sin ferrocarriles no puede hoy haber verdadero progreso material, y aunque parezca mucho decir, sin progreso material no puede hoy haber tampoco en las masas progreso moral, porque el progreso material proporciona hoy a los pueblos bienestar y el bienestar los saca del embrutecimiento y de la miseria; tanto vale decir pues que sin ferrocarriles tiene que marchar a pasos muy lentos la civilización”⁹

La posición de Pardo es la posición de los grupos de poder, la construcción de los ferrocarriles desde una perspectiva social es vista como una obra “civilizadora” de comunidades “bárbaras” y lugares “inhóspitos”, Pardo avizoro el agotamiento de las reservas del guano y por tanto la necesidad de diversificar la industria y promover las exportaciones era una buena salida para el país. En 1869 el Estado peruano firmó un contrato para llevar a cabo el proyecto de ingeniería más ambicioso de su época: la construcción del Ferrocarril Central, que uniría a Lima con la región minera de La Oroya. La Línea Central apostaba por la promesa de la integración nacional. Desde La Oroya llegaría a los prósperos centros agrícolas de Tarma y Jauja, a la colindante ciudad minera de Cerro de Pasco. Durante este período abundan las fotografías de proyectos modernistas como la construcción del ferrocarril, y además según Majluf:

La mayoría de las vistas de la costa disponibles en el mercado peruano durante las décadas de 1860 y 1870 se enfocan también en la dinámica comercial de los puertos o de las islas guaneras, proveedoras del fertilizante natural que se había convertido en la principal fuente de recursos para la economía peruana. (MAJLUF, 2013, p.4)

Vemos entonces que el “empresario y explorador aparecen como figuras centrales en la fotografía del interior” (MAJLUF 2013 p.3), partiendo de una visión territorial hegemónica de esta época se divide el territorio nacional en tres bandas paralelas; la delgada franja costera al oeste, la cordillera andina al medio y la Amazonía hacia el este. Esta imagen creó un imaginario sobre la sierra como inhóspito y otro sobre la selva como un lugar despoblado, siendo la costa el único lugar con poder de enunciación para esta concepción, ya que concentra el poder, es moderna y propicia para el progreso de sus habitantes. Por ello, tanto la Línea Central como la del Sur partían desde la costa y penetraban los Andes. “Su trayectoria, entonces, parecía materializar las aspiraciones de las élites de “civilizar” la sierra” (MAJLUF, 2013 p.8) La mayoría de las imágenes de la década de 1870 tienen relación con la construcción del ferrocarril central, el cual representaba la sólida convicción de las élites de imponer el progreso y la “civilización” sobre la vasta geografía de los Andes. En ese sentido estamos de acuerdo con que “el ferrocarril impactó con profundidad en la

⁹ "Medidas económicas del Congreso de 1860. Ley General de Ferrocarriles", en Jacinto López, Manuel Pardo, Lima, 1947, págs. 299-300.

vida social. La imponente presencia de la máquina y la ideología que la acompañó marcaron una nueva interpretación de la modernidad” (GÓMEZ, 2020, p.42).

En definitiva las relaciones de producción fotográfica estaban relacionadas a los procesos modernizadores, que influían en el paisaje peruano, a continuación veremos dos tipos de imágenes de ferrocarriles, que serán analizadas, la primera es de Courret fotografía del riel del ferrocarril central a la altura llamada infiernillo y la otra es el del ferrocarril del sur tomada por tomada por Villalba.



Fotografía 6: Ferrocarril Central. Viaducto de Infiernillo, c. 1875.

Tipo: Fotografía en albúmina, 27 x 20.5 cm.

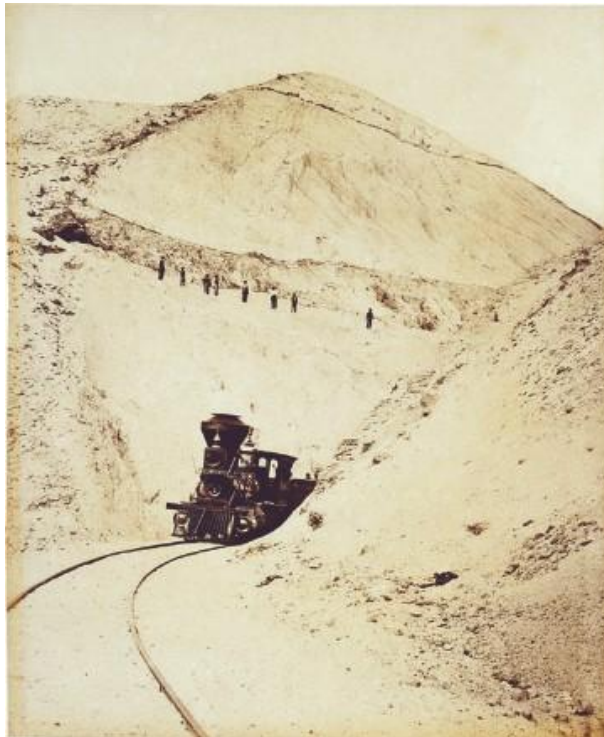
Fuente:Eugene Courret.

Archivo: Biblioteca Nacional del Perú

La fotografía de Courret nos remite “a las dificultades que enfrentó el trazado de la vía férrea” (MAJLUF, 2013, p.6), lo que la autora califica de imágenes “austeras” que rara vez se alejan de la ruta para mostrar el paisaje y los pueblos que se encuentran a lo largo de la ruta. Desde nuestra perspectiva la postura del fotógrafo es casi frontal a la obra ferroviaria, la imagen en

formato vertical centraliza y potencia la intención de exaltar la intervención humana, sobre los cerros y muestra al viaducto como un elemento totalmente ajeno al paisaje primitivo que lo rodea, que encaja en la forma en que se idealizaba la sierra desde la perspectiva republicana, pues como menciona Vich

La sierra, tal como la conocemos hoy, es sobre todo una invención republicana que representó al espacio andino, por un lado, como una instancia “salvaje” e “ingobernable” y, por otro, como un territorio “virgen” y “natural” casi sólo dispuesto para la explotación económica. (VICH 2010, p. 161)



Fotografía 7: Ferrocarril del Sur. ca.Mundo Nuevo ex colección ENAFER, c. 1875.

Tipo: Fotografía en albúmina, 24,8 x 20.4 cm.

Fuente:Ricardo Villalba.

Archivo: Biblioteca Nacional del Perú

Como comparativo queremos mostrar el trabajo del fotógrafo Ricardo Villalba, quien fotografió la construcción del Ferrocarril del Sur cuya cobertura fotográfica contrasta con la forma de fotografiar de Courret, pues según Majluf “el fotógrafo, con destreza, establece una relación significativa entre el tren y su entorno” (MAJLUF 2013, p.7)

Como vemos a diferencia de Courret, en las fotografías del Ferrocarril del Sur la locomotora toma un papel preponderante en las imágenes. La imagen en formato vertical centraliza la mirada hacia el ferrocarril y la curva de los cerros y del riel le da una sensación activa de movimiento a la locomotora, la inclusión de los trabajadores en la fotografía le da el elemento

humano real y no subjetivo de las tomas de Courret. Debemos tener en consideración que estas fotografías fueron comisionadas por empresarios financistas de la obra ferroviaria. La fotografía de finales del siglo XIX en el Perú muestra la dicotomía de tradición y modernidad en sus imágenes, y se da durante el proceso el proceso de la expansión capitalista en los andes peruanos.

3.3 LAS PRIMERAS FOTOS DE JUNÍN



Fotografía 8: Lavada de la torta, Álbum Gildemeister. ca. 1874-1879

Tipo: Fotografía en albúmina, 24 x 18.5 cm

Fuente:Rafael Castillo.

Archivo: Museo de Arte de Lima MALI

Las primeras fotografías de los andes centrales del Perú están relacionadas estrechamente a la minería y fueron producidas a mediados de 1870, las fotografías de Rafael Castillo son un registro importante de este territorio, ya que bajo el mismo objetivo de registrar las intervenciones capitalistas sobre la difícil geografía de la sierra central, también direccionó su registro fotográfico a los procesos de extracción en minas subterráneas y de “tajo abierto” y de los trabajadores que forman parte de la acción extractivista. Es importante mencionar que los trabajadores de las minas de Pasco eran indígenas provenientes en su mayoría de la región del valle del Mantaro, ubicado a un centenar de kilómetros al sur. Muy pocos eran mineros especializados; se

trataba en cambio de operarios estacionales que alternaban la ocupación agrícola con el trabajo en las minas, según los ciclos laborales del calendario campesino. La fase de trabajo en las minas les permitía acumular dinero que luego invertían en la compra de ganado o de tierras en sus comunidades originarias. Jose Carlos Mariátegui contextualiza mejor esta etapa:

En la Sierra, la región habitada principalmente por los indios, subsiste apenas modificada en sus lineamientos, la más bárbara y omnipotente feudalidad. El dominio de la tierra coloca en manos de los gamonales, la suerte de la raza indígena, caída en un grado extremo de depresión y de ignorancia. Además de la agricultura, trabajada muy primitivamente, la Sierra peruana presenta otra actividad económica: la minería, casi totalmente en manos de dos grandes empresas norteamericanas. En las minas rige el salario; pero la paga es ínfima, la defensa de la vida del obrero casi nula, la ley de accidentes de trabajo burlada. El sistema del "enganche", que por medio de anticipos falaces esclaviza al obrero, coloca a los indios a merced de estas empresas capitalistas. Es tanta la miseria a que los condena la feudalidad agraria, que los indios encuentran preferible, con todo, la suerte que les ofrecen las minas.. (MARIÁTEGUI, 1928, p.48



Fotografía 9: Caza de cóndor, Álbum Gildemeister. ca. 1874-1879

Tipo: Fotografía en albúmina, 24 x 18.5 cm

Fuente: Rafael Castillo.

Archivo: Museo de Arte de Lima MALI

La fotografía titulada Caza de Cóndor posee un valor simbólico potente en la historia de la fotografía de la Sierra Central ya que, nos muestra de manera muy explícita el choque entre tradición y modernidad. El cazador-empresario es un sujeto burgués urbano demostrando su dominio sobre el mundo natural. En la escena vemos el cadáver de un cóndor que yace sobre la

roca del cerro con las alas abiertas para mostrar el gran tamaño del animal. El cóndor para la cultura andina es muy importante, ya que simboliza un ser divino que pertenece al Hananpacha, mediador con el mundo terrenal según la mitología inca. A su lado un sujeto (quién podría ser el empresario Federico Gildemeister) posando orgulloso de haber cazado a su presa. Viste un traje, sombrero de copa alta y sostiene con el brazo derecho un rifle, este último elemento representa opresión y poder.

Si bien es cierto esta imagen no remite de manera explícita al tema minero, debemos verla en su contexto más amplio como sugiere Majluf, pues es “parte de una serie dedicada a la actividad minera en los Andes Centrales” (MAJLUF 2013, p.8), la autora sugiere por tanto realizar una visión más amplia y ubique la fotografía el contexto más amplio haciendo referencia al Álbum Gildemeister Prado, que reúne fotografías de los negocios que tenían la familia, entre ellas el conjunto de fotografías de las minas que pertenecen a la sierra central en donde se muestran la actividad de la familia, por ello podemos ver al sujeto retratado en actividades recreativas como la caza.

En este punto quisiera hacer mención a los siguiente, en la obra de Quijano (2001), la constitución del poder consta de la integración de tres elementos: i) la dominación, ii) la explotación y iii) la resistencia. La explotación consiste en la acumulación de un beneficio propio a través de la subordinación de uno o varios terceros, operando en cualquier ámbito de la vida social donde se produzca mercancía y ganancias. La dominación es el control que unos ejercen sobre el comportamiento de los demás; y está presente en el conjunto de ámbitos de la existencia social, operando en la subjetividad individual y colectiva. La resistencia denota la lucha contra la explotación y la dominación, apostando por el cambio y la destrucción de los recursos e instituciones que sustentan la dominación con la finalidad de erradicar las condiciones de explotación. Desde esta perspectiva del poder, vemos que estas tres etapas se encuentran inmersas en el proceso productivo de fotografiar, ya que la visión del fotografo esta permeada del contexto social en el que está inmersa, la persona detrás del lente de la cámara y su mirada también son producto de construcciones sociales previas que participan en sus decisiones.

3.4 SEBASTIAN RODRIGUEZ Y JUNÍN

Sebastián Rodríguez, es quizás uno de los mayores representantes de la fotografía en la región Junín, fotógrafo activo en el campamento minero Copper Corporation, en Morococha, Junín. Como para entender la dimensión de este personaje es posible realizar una comparación a lo

que significa Martín Chambi para Cusco. A fines del siglo XIX, en 1896 nació Sebastián Rodríguez, en el seno de una familia cuyo sustento provenía del trabajo de su padre quien trabajaba como sastre. Vivió su infancia en Huancayo en el valle del Mantaro, cuya dinámica económica se caracterizaba por una actividad agrícola con organización comunitaria indígena en los valles intermedios que se relacionaba con otra organizada por los terratenientes en las zonas altas dedicada a la minería, la ganadería y el comercio.

La sierra central durante principios del siglo XX tuvo un proceso de cambio radical bajo el contexto del capitalismo industrial, mucho tiene que ver la construcción del ferrocarril. Los campesinos de la sierra central del Perú acostumbrados al sistema de trabajo agrario comunal según Antmann, “vieron desintegrarse este sistema” (ANTMANN, 2008, p.12) pues muchos quedaron despojados de sus tierras, por parte de los hacendados y a la par que esto sucedía el crecimiento de las minas se tornó la única opción para los que quedaron solo con su mano de obra para vender. Muchos de estos trabajadores no llegaron a alcanzar un estándar de vida que les permita sacar a sus hijos del trabajo en las minas, a pesar de ello mantuvieron sus costumbres y cultura.

Este cambio casi obligado de profesión, para Antmann modificó evidentemente el sentido de identidad de los trabajadores, quienes eran sujetos rurales y trabajadores agrarios. Ya que, los que llegaron a trabajar en Morococha, lugar donde Sebastián Rodríguez ejerció su trabajo como fotógrafo, vieron a la mina como un medio para progresar, solo como una etapa en sus vidas, sin embargo muchos de los que llegaron allí no consiguieron salir de ella nuevamente, en este contexto el autor describe el trabajo de Rodríguez como fotografías que “presentan una cultura en proceso de silenciosa convulsión”.

Para poder dar seguimiento a la historia de Sebastián Rodríguez trabajamos en base a dos textos “Luz y sombra en los andes peruanos en la primera mitad del siglo XX. Representación y poder en la fotografía de Sebastián Rodríguez y Martín Chambi” de Yuri Gómez y “Los campesinos mineros de Morococha” de Fran Antmann. Es el autor Yuri Gómez quien hace una descripción detallada de Sebastián Rodríguez en etapa juvenil previa a Morococha:

Sebastián Rodríguez a la edad de diecisiete años conoció a Luis Ugarte (1876-1948), un fotógrafo limeño que llegaba a Huancayo para abrir un estudio fotográfico. En la ciudad no existían estudios fotográficos instalados previamente, sin embargo, no había un desconocimiento de la fotografía, ya que era un servicio itinerante. Luis Ugarte antes de instalarse en Huancayo, ya poseía una reconocida trayectoria, pues había trabajado con dos de los más reconocidos fotógrafos del país en esa época: la casa fotográfica de Eugene Courret en 1892 y, tres años más tarde, en 1895, para la casa Garreaud. Fue uno de los que dieron inicio al fotoperiodismo, la cual fue una oportunidad

para difundir su trabajo a escala nacional. Sus principales contribuciones fueron con la revista Prisma, el semanario Variedades y el diario Sudamérica, asimismo ilustró el libro Fiestas patrias en Huancayo (1910). (GÓMEZ, 2020, p.39),

Los hermanos Rodríguez, Sebastián y Braulio trabajaron con Ugarte en su estudio fotográfico hasta 1914, año en que Ugarte regresó a Lima. Con la intención de continuar su formación, Rodríguez se trasladó a la capital, donde prosiguió como aprendiz e inició estudios en Bellas Artes. En una época en que el estudio fotográfico todavía era de consumo de las élites limeñas, la distinguida clientela del estudio de Ugarte inclinó la especialización de Rodríguez hacia el foto-retrato y el detalle en la composición de su toma, ello explica su dominio de varias técnicas fotográficas, reforzadas por lo aprendido en Bellas Artes.

Sebastian Rodríguez pasó 10 años en Lima, retornó a su ciudad natal a lomo de mula, siguiendo la ruta del tren. Según lo refiere Antmann (2008) Rodríguez a los 32 años de edad, atraído por las oportunidades económicas, instaló un laboratorio fotográfico en uno de los centros mineros más importantes durante la primera mitad del siglo XX, el campamento de la Cerro de Pasco Copper Corporation, en Morococha, Junín. En este lugar conoció a Francisca Nájera, con quien contrajo matrimonio y tuvieron siete hijos. A pesar de instalarse en Morococha, mantuvo una residencia fuera del campamento, en Huancayo, donde vivían los miembros de su familia. En el campamento minero atendía desde su estudio fotográfico a una variada clientela: mineros, comerciantes locales, contratistas, funcionarios.

Rodríguez desarrolló la fotografía en pleno auge de la industria extractiva de la empresa norteamericana, ejerciendo la profesión por más de 40 años en el corazón de la Sierra Central. Sin embargo, un dato a tomar en cuenta es que su único contrato legal con la Cerro de Pasco Copper Corporation fue fotografiar el ingreso del personal a la mina, ese foto-retrato con el característico número de registro sobre la cabeza del retratado (imagen). Rodríguez, adicionalmente registró todo tipo de evento social local sin importar quién fuera su cliente. La fotografía de Sebastián Rodríguez tomó importancia y utilidad para la comunidad minera de Morococha ya que el registro de las expediciones, el personal en el área de trabajo o los retratos fueron imágenes remitidas a familiares y amigos. Una serie de condiciones sociales revistió de importancia y utilidad a la fotografía en la ciudad minera.

En una sociedad de migrantes como lo era Morococha, la fotografía cumplía una función social muy específica. Para individuos desarraigados de su pasado rural y de sus familias, la fotografía derivó en vínculos entre la mina y la comunidad. La mayoría de las fotos tomadas por Rodríguez eran postales que los mineros remiten a sus pueblos de origen. (Antmann 1981, p.124)



Fotografía 10: Retrato de joven 1935-1940
Tipo: Impresión en gelatina de plata sobre papel 8.7 x 6.3 cm.
Fuente: Sebastián Rodríguez (Huancayo, 1896 - 1968)
Archivo: Museo de Arte de Lima MALI

El laboratorio fotográfico de Sebastian Rodriguez se ubicaba a 4500 msnm, y la actividad del mismo se desarrolló durante un periodo emblemático para Junín. Todo este proceso de cambios fue registrado por su cámara. Existe una cantidad significativa de fotografías tomadas por iniciativa personal que muestran la vida cotidiana en los campamentos mineros. Imágenes de fiestas, sepelios, actividades cívicas, paseos, jornadas de trabajo, entre otros. En 1968, a la edad de 72 años, falleció en el campamento minero donde abrió su estudio, registrando la efervescencia de un emergente espacio social, donde confluyen dos lógicas distintas dentro de una misma sociedad. La población transitó desde relaciones precapitalistas hacia relaciones capitalistas. Los campesinos pasaron a ser proletarios o, por lo menos, terminaron entre ambas opciones. El nuevo escenario modificó la relación con el espacio, la relación entre las gentes y la experiencia individual y

colectiva sobre la modernidad. Como conclusión consideramos que Rodríguez creó algunos de los retratos más memorables en la historia fotográfica andina, registrando el tránsito violento de las comunidades campesinas en las minas del s. XIX.

3.4 TAFOS EN JUNÍN

En el Perú existen algunas experiencias parecidas aplicadas en comunidades a niños, utilizando la herramienta fotográfica. Una de ellas es la de TAFOS (Talleres de Fotografía Social) realizada en 1986 hasta 1998 cuyo trabajo era la construcción de autorretratos desde la sociedad popular, campesina o urbana. El proyecto fotográfico participativo, “Talleres de fotografía social” (TAFOS) fue creado por la pareja Thomas y Helga Müller-Herbon en Cusco. El propio Müller narra cómo se dio el taller:

Todo comenzó en 1986, cuando Gregorio Condori pidió una cámara prestada. Él no conocía nada de la historia de la fotografía, pero nos había observado a mi esposa, Helga Müller-Herbon, y a mí usando imágenes en un centro de educación popular de los jesuitas en Ocongate. En aquella época, nosotros frecuentamos las asambleas de las comunidades campesinas armados con un pequeño proyector ruso que funcionaba con batería. Con él mostramos diapositivas tomadas en las mismas comunidades con el fin de iniciar un proceso de concientización que promoviera el cambio social y fomentará la organización. Gregorio quería fotografiar a un juez de tierras que había solicitado una alpaca de pura raza como condición para dar un veredicto favorable a los campesinos. Él tomó la foto del juez con la alpaca y se fue al Cusco para denunciarlo. A su regreso propusimos, al Comité de Derechos Humanos de Ocongate, la elección de fotógrafos en asambleas comunales. Con ellos se formó el primer Taller de Fotografía Social. Ni entonces ni después hubo mucha necesidad de explicar las razones para usar un medio de comunicación que no era frecuente entre los campesinos. Lo ocurrido con Gregorio era más que convincente. (MÜLLER, 2006, p.19)

En esta investigación quisiéramos mencionar la importancia de un taller en específico que se realizó en el departamento de Junín lugar de interés de para nosotros, en 1988 se instala un taller de fotografía en el mismo asentamiento minero en donde había trabajado Sebastián Rodríguez, solo que esta vez había un cambio de perspectiva y se generaba un punto de vista distinto de la mina pues ahora sería fotografiada por los propios trabajadores mineros:

Ese mismo año, se instala un taller en Morococha, compuesto por miembros de los diferentes sindicatos de las minas del lugar. Con ello, la FNTMMSP contó, por primera vez, con una documentación fotográfica, que, aunque pequeña, era independiente. No obstante sus auspiciosos inicios, los fotógrafos del taller de Morococha tuvieron grandes problemas para trabajar. Las minas habían sido militarizadas y Sendero y los paramilitares amenazaron y asesinaron a dirigentes,

como ocurrió en el caso de Saúl Cantoral. En estas circunstancias, los fotógrafos mineros no podían realizar su trabajo de documentación dentro de las minas, en cuyos socavones podían darse condiciones de trabajo infrahumanas y muchas veces mortales, porque estas eran vigiladas por soldados y agentes privados. Con todas estas prohibiciones se veían beneficiados aquellos dueños de minas que no deseaban revelar las condiciones de trabajo de los mineros en sus propiedades. Sin embargo, un hecho sorpresivo cambia el panorama. El Ministerio de Energía y Minas, al renegociar el pliego nacional, autoriza a los sindicatos a tener un fotógrafo dentro de las minas. En efecto, sus funcionarios, bien por descuido o falta de conciencia respecto de lo que representaba, parecen pasar por alto el pequeño párrafo que incluía el pliego en relación con los talleres de fotografía. Así, y al principio con dificultades, se aceptó la pequeña y aparentemente inofensiva cámara, aunque, cuando ocurría un accidente, los vigilantes comenzaban a buscar las películas y estas a pasar de una mano a otra para evitar su destrucción por los hombres de seguridad. Lo que crearon los mineros de Morococha y La Oroya es un documento único sobre la vida y condiciones de trabajo de los mineros en el socavón, así como sobre los peligros y abusos a los que estaban expuestos. [...] La difusión y el uso de este material se vinculó mucho a los sindicatos y sus espacios de lucha, y ayudó a definir los pliegos sindicales y a combatir la costumbre de «vender la salud», es decir, de aceptar un pequeño aumento en el salario a cambio de condiciones de trabajo inaceptables (MÜLLER, 2006, p.27)

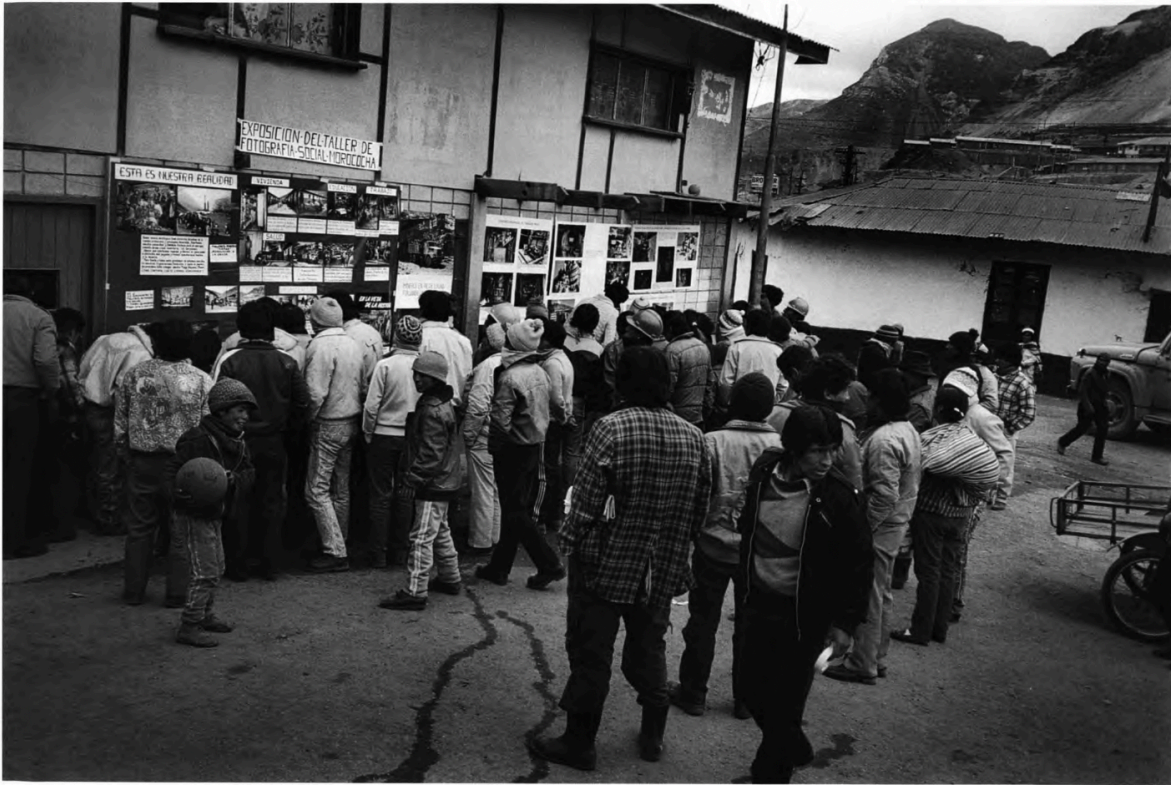


Fotografía 11: Protesta de mineros rumbo a Morococha, mina Austria Duvaz Morococha, Junín, 1990

Tipo: Rollo 35mm..

Fuente: Julián Rojas (Morococha, 1990)

Archivo: TAFOS PAÍS DE LUZ 2006, p.130.



Fotografía 12: Exposición fotográfica en la mina Morococha, Junín, 1990

Tipo: Rollo 35mm..

Fuente: Rigoberto Rivera (Morococha, 1990)

Archivo: TAFOS PAÍS DE LUZ 2006, p.137.



Fotografía 13: A falta de local, los hijos de los trabajadores estudian frente a la iglesia, mina Austria Duvaz Morococha, Junín, 1990

Tipo: Rollo 35mm..

Fuente: Julián Rojas (Morococha, 1990)

Archivo: TAFOS PAÍS DE LUZ 2006, p.137.

Hacer mención de este taller es importante para nuestra investigación porque se desarrolló en Junín específicamente en Morococha, el mismo lugar en donde Sebastián Rodríguez había fotografiado, esto es muy significativo, por ello llamaremos a esta etapa la “resistencia”, ya que se dio en la Federación Nacional de Trabajadores Mineros Metalúrgicos y Siderúrgicos del Perú (FNTMMSP). TAFOS iniciará actividades con los trabajadores mineros y empezará a capacitar a algunos dirigentes nacionales en el uso de la cámara. Así, se les pudo dotar de una nueva herramienta para sus huelgas y otras formas de lucha.

4 LA ESCUELA DE JHON PROYECTO FOTOGRÁFICO

4.1 CONSTRUCCIÓN POÉTICA PERSONAL DEL PROYECTO

A continuación en el apartado final abordaremos la segunda parte del proyecto fotográfico “La escuela de Jhon” con la intención de realizar un acercamiento al proceso creativo del proyecto y hacer una lectura crítica de imágenes en donde la fotografía es utilizada como elemento catalizador del recuerdo, que activa la memoria y nos permite generar una discusión a través de las imágenes, pues la fotografía es un momento privilegiado convertido en un objeto que se puede guardar y volver a mirar (SONTAG, 2004/1977 p.35); para profundizar en este análisis proponemos realizar un análisis sistemático del proceso de creación de una fotografía tomando en consideración lo desarrollado en el capítulo 1 y 2. Por ello, creemos que elementos del ACD pretendemos “adoptar una perspectiva más amplia y poner en evidencia las funciones sociales, políticas o culturales del discurso dentro de las instituciones, los grupos o la sociedad y la cultura en general” (Van Dijk, 2000, p. 24) ya que sin darnos cuenta o quizás con intención se está produciendo un predominio narrativas fotográficas urbanas, debido a que los registros fotográficos son realizados por personas que residen en la ciudad (zona urbana) para un público objetivo urbano. Creando así una carencia de narrativas producidas por y para los propios actores sociales vinculados al ámbito rural.

La fotografía está siempre en un constante cambio, debido a los avances tecnológicos relacionados a intereses comerciales, para Mario Montalbetti (1980) existen dos momentos importantes en la historia de la fotografía que definen la forma de ver al sujeto fotógrafo. El primero es en 1839 con la creación del daguerrotipo, el sujeto fotógrafo es visto como un experto debido a los diversos procesos que debía realizar para la obtención de una fotografía, por tanto, era una tarea exclusiva. El segundo corresponde al año 1894 en donde Eastman¹⁰ con intereses comerciales crea la cámara de rollo fotográfico y se gesta así la llamada era de la “democratización de la fotografía”, es decir se ponía al alcance de personas no “especializadas” el aparato para documentar imágenes, la era de solo tener fotógrafos expertos en ese momento llega a su fin. Sin embargo, hasta ahora se sigue implementando e imponiendo el discurso del sujeto “experto” que “visibiliza” personas o acontecimientos sociales, situación que totalmente contraria al discurso y propuesta de sujeto que propone construir una imagen alternativa a la mirada hegemónica y medios de comunicación y de sujetos privilegiados por cuestión de raza, sexo, territorio y económica.

¹⁰ George Eastman fue el fundador de la Eastman Kodak Company e inventor del rollo de película, que sustituyó a la placa de cristal, con lo cual consiguió poner la fotografía a disposición de las masas. El rollo de película es también un elemento fundamental para el desarrollo del cine.

Es a partir de este acontecimiento, que la fotografía es vista como una práctica que puede ser desarrollada por todos, sin embargo, el factor económico es un punto a tomar en cuenta, ya que la persona debe adquirir el aparato para realizar la práctica fotográfica. En ese sentido los sectores más pobres y relegados socialmente tendrán mayor dificultad de adquirir la máquina fotográfica, hasta quizás algunos ni siquiera podrán comprarla. Partiendo de este punto queremos aplicar el concepto de marginalidad desarrollado por Saviani (1984), como fue explicado en el capítulo 1, para el autor existen dos corrientes de pensamiento al relacionar la marginalidad con las teorías educativas:

En el primer grupo, tenemos las teorías que entienden la educación como un instrumento de igualdad social, por lo tanto, de superación de la marginalidad. En un segundo grupo se encuentran las teorías que entienden la educación como un instrumento de discriminación social, por lo tanto, un factor de marginación. (Saviani, 1984, p. 7)

En ese sentido asumiendo que se produce este fenómeno de marginalización dentro de la fotografía, la existencia de estas dos corrientes de pensamiento resulta evidente, el primer grupo entiende la fotografía como un instrumento positivista de “visibilizarían” de problemas sociales, identidades, territorios y culturas. En el segundo grupo se entiende a la fotografía como un instrumento de marginalización que se puede identificar a partir de reconocer la existencia de un grupo de fotógrafos que tiene una mayor fuerza económica y social, que los convierte en la clase dominante, la cual relega a los demás a condición de marginados. La pregunta que nos hacemos ahora es ¿quiénes son estos sujetos fotógrafos representantes de la clase dominante? y ¿quiénes serían los relegados?

Para dar respuesta a estas preguntas debemos tener en consideración la existencia de varias perspectivas, por ejemplo, en cuestión de género el caso del fotoperiodismo peruano es el más dramático, existe una hegemonía de fotógrafos hombres ocupando la mayoría de puestos de trabajo, siendo las mujeres relegadas a obtener una opción laboral casi nula. Otro ejemplo claro desde una perspectiva económica y social, es el de la facilidad que tienen los sujetos de clase media, y clase alta para conseguir una cámara fotográfica, a comparación de un sujeto de pocos recursos económicos, y además si lo analizamos desde una perspectiva territorial el sujeto que vive en alguna capital de departamento y/o zona urbana tiene mayor probabilidad de poder conseguir trabajo como fotógrafo a diferencia de un sujeto que vive en la zona rural.

Para profundizar en este análisis proponemos realizar un análisis sistemático del proceso de creación de una fotografía. Por lo tanto, creemos que elementos del Análisis Crítico del Discurso (ACD) pueden darnos respuestas para entender este concepto de marginalidad en la

fotografía. Para ello la imagen será tomada en cuenta cómo el discurso del fotógrafo, desde el ACD se puede “adoptar una perspectiva más amplia y poner en evidencia las funciones sociales, políticas o culturales del discurso dentro de las instituciones, los grupos o la sociedad y la cultura en general” (Van Dijk, 2000, p. 24).

Podemos entonces entender al discurso como una acción ejecutada intencionalmente “una actividad humana controlada, intencional y con un propósito” (Van Dijk, 2002, p. 27), que se da a través del aparato en el caso específico de la fotografía. El ACD tiene como labor reconocer las relaciones que existen entre el discurso y el poder social; el cual debe “describir y explicar cómo el texto o imagen y la conversación de las instituciones o grupos dominantes promulgan, reproducen y legitiman el abuso de poder” (Van Dijk, 2009, p. 121). De tal forma que si abordamos una investigación del discurso desde la perspectiva del ACD debemos ir más allá del modelo de lenguaje Emisor / Mensaje / Receptor:

Este modelo ha sido criticado por su linealidad (...) y por la ausencia de una concepción estructurada (...) es posible (y útil) pensar este proceso en términos de una estructura producida y sostenida a través de la articulación de momentos relacionados pero distintivos -Producción, Circulación, Distribución/Consumo, Reproducción-. Esto llevaría a pensar el proceso como una «estructura compleja dominante» (Hall 2013, p 203).

Desde una perspectiva general el discurso es un acto comunicativo, que tiene uno o varios enunciantes (sujeto o institución) y receptores que procesan el mensaje recibido —el cual posee una estructura y un contexto particular— que es transmitido por diversos canales de difusión. El discurso “puede ser visto también como un fenómeno práctico, social y cultural” (Van Dijk, 2000, p. 20), al ser reconocido como una práctica social “sugiere una relación dialéctica entre un suceso discursivo particular y las situaciones, instituciones y estructuras sociales que lo enmarcan” (Fairclough; Wodak, 2000, p. 378). En este punto es fundamental reconocer en qué parte de la estructura social del discurso está el creador y receptor del mensaje, pues observamos el choque de dos clases sociales ya que el lenguaje (discurso) tiene efectos reales en la práctica: la descripción se vuelve «verdad» (Hall, 2013, p. 75), por ello es importante tener en cuenta la estructura social del discurso, ya que:

Es importante destacar que el poder no se manifiesta sólo «en» o «mediante» el discurso; también tiene una importante fuerza de organización de la sociedad «detrás» del discurso. En este punto, la relación entre el discurso y el poder es estrecha y constituye una manifestación bastante directa del poder de clase, grupo o institución (Van Dijk, 2009, p. 65).

A continuación mencionaremos las siguientes estructuras del discurso que se reconocen en la sociedad propuestas por Van Dijk (2009), los que tienen acceso al discurso de forma pasiva, el cual se produce en la vida cotidiana o en los espacios familiares y con los amigos;

los que enuncian bajo el mandato o una orden, esta acción se produce en espacios como la comisaría o los tribunales; y en los que los enunciantes sólo son receptores, cabe mencionar que esta acción se genera también en los espacios más formales de la comunicación como los medios de comunicación.

Partiendo de la reflexión de Mario Montalbetti, me cuestiono ¿En qué lado me encuentro como fotógrafo, de los expertos o de los que buscan una propuesta alternativa?, para ello quisiera comenzar a contar mi historia personal para entender mi proceso como artista, mi nombre completo es Luis Alfredo Centurión Gómez, eterno migrante desde los 8 meses de nacido no he vuelto a vivir en mi lugar de nacimiento. Quizás por ello en este retrato (imagen 1) muestro un pedazo de mí en los lugares que pase más tiempo en vida Lima, Perú y Foz do Iguaçu, Brasil.



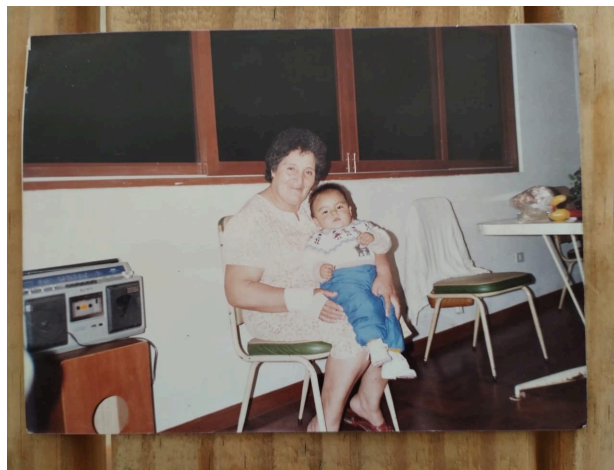
Fotografía 14 : Foto collage digital, intervención de una fotografía carnet escaneada con el fondo de la ciudad de Lima y Foz do Iguaçu.

Archivo: Archivo personal digital

Mi historia comienza en Tarma, región Junín en los andes centrales del Perú, nací el 30 de mayo de 1990. Ese mismo año en diciembre mi familia se trasladó a Lima, buscando una mejora económica. Desde que nos asentamos en la capital del país, hemos realizado viajes esporádicos, para visitar a la familia en Tarma. Muchos de los recuerdos que tengo de este territorio, son a través de la experiencia vivida en aquellos viajes y también parte de la oralidad, gracias a las historias que mi familia —en especial mi abuela Paulina— me contaron. A estos recuerdos se suman las fotografías de fiestas familiares; paseos al campo; los viajes a la selva central, y cualquier otra fotografía que se encuentre archivada en los álbumes fotográficos de mi familia, las cuales se convierten en señales, que se manifiestan en los recuerdos de mi tierra natal.



Fotografía 15: Luis y Liliana, mis padres en Tarma, Junín 1989, al lado derecho mis abuelos paternos Flor y Orlando.
Foto del álbum familiar de Centurión Gómez.



Fotografía 16: Centurión Gómez y su abuela Paulina en su casa de Lima, 1990.
Foto del álbum familiar de Centurión Gómez.

Durante los primeros años de la década de 1990, en Lima, se fundó el Instituto Gaudí, considerado como el primer instituto dedicado exclusivamente a la enseñanza y la reflexión del arte fotográfico. Este centro de formación abrió sus puertas por primera vez en 1993. El Perú a inicios de la década del 2000, inició un proceso lento de recuperación tras la crisis post conflicto armado interno y la caída del gobierno dictatorial de Alberto Fujimori (1990-2000). Este período marcó el resurgimiento de la democracia en el país y presenció un significativo crecimiento económico, lo que a lo largo de los años permitió un aumento en la población de clase media, y es justamente durante este periodo que el Instituto Gaudí experimentó una transformación y se convirtió en el Centro de la Imagen en 1999. En la actualidad existe también el Instituto Peruano de Arte y Diseño (IPAD) otra institución que ofrece programas de enseñanza exclusiva de fotografía y

campos relacionados, además de las universidades que ofrecen en las carreras profesionales de comunicación el curso de fotografía.

Según el Banco Mundial se define como clase media a la población con ingresos per cápita diarios ajustados por paridad de poder adquisitivo a precios del 2011 de entre US\$13 y US\$70. Basado en estos criterios económicos mi familia pertenece a la clase media, mi etapa escolar la desarrolle en tres colegios particulares de Lima, hasta el año 2006. En el año 2008 comencé mi etapa universitaria, decidí estudiar periodismo en la Escuela de Periodismo Jaime Bausate y Meza un instituto privado, por dos motivos: el primero por ofrecer el curso de fotografía y segundo por el precio de la mensualidad que era barato a comparación de las otras universidades privadas. Pensar en cursar la carrera de fotografía en los centros especializados de fotografía como el centro de la imagen era algo imposible por su elevado costo en la mensualidad y la obligatoriedad de tener una cámara propia. Resumiendo, en el año 2011 consigo mi primer equipo fotográfico y en el año 2013 inicié mi carrera en el fotoperiodismo en el diario La República el segundo diario de mayor tiraje a nivel nacional principal competidor del diario El Comercio.

Como reflexión final intentando responder el cuestionamiento mencionado anteriormente “¿En qué lado me encuentro como fotógrafo, de los expertos o de los que buscan una propuesta alternativa?”, evidentemente para mi económicamente no fue fácil sostener una carrera de fotógrafo en mis inicios, tuve solo la posibilidad de encontrar estabilidad y seguridad económica trabajando en los grandes medios de comunicación hegemónicos del Perú como fotógrafo de staff, por tanto gran parte del tiempo y no en su totalidad cabe resaltar me dedique a fotografiar eventos y sujetos por encargo del periódico, y muy pocas veces realice y tuve espacio para publicar notas o trabajos personales y temas independientes de intereses económicos y políticos. En ese sentido, siendo representante de un medio de comunicación nacional capitalino me colocaba en el lado de los expertos, y fue bajo ese contexto que se da el inicio del proyecto fotográfico relacionado a la escuela rural andina peruana que desarrollaremos en el siguiente apartado.

4.2 DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

Lo que comenzó como una foto reportaje en el año 2015 se transformó en el año 2016 en un proyecto que tomó un trayecto reflexivo y amplio; se decidió incluir en el proceso de retrato a todos los alumnos y profesores de las otras seis escuelas rurales que se encuentran en los alrededores de la escuela rural primaria 31157 Mario Reyes Soto del caserío de Cocón. El objetivo

era crear un documento visual de las siete escuelas rurales del distrito de Palcamayo, que contribuya en la representación de una parte de la historia escolar de la Sierra Central del Perú. Con el objetivo de reconocer a los alumnos y profesores de las escuelas rurales del distrito de Palcamayo, el proyecto se desarrolla por medio del retrato fotográfico y un vídeo corto documental abordó dos dimensiones: el artístico y el social, el cual registra personas que pertenecen a familias campesinas. El resultado final del proyecto, se concretó en la exposición fotográfica “La escuela de Jhon” que se inauguró el 5 de abril del 2017 en la Sala Downey, del MAC de Valdivia en Chile, esta muestra fotográfica fue desarrollada en conjunto con Dalia Espino Vegas quien realizó la curaduría de la muestra.

La muestra cuenta con 12 retratos de alumnos de las siete escuelas rurales de Palcamayo que habían sido fotografiados en “El día del logro”. En la curaduría y para la muestra Dalia Espino propuso que las fotografías fueran impresas en tamaño 60 x 90 centímetros, para la instalación en sala las fotografías fueron colocadas a 1.30 mt, de altura del suelo para representar el promedio de altura que tienen los niños de estas escuelas rurales. Generando una interacción que obligaba al espectador a agacharse y enfrentarse directamente con el retratado. El museo por su parte organizó visitas guiadas con alumnos de las distintas escuelas de la ciudad de Valdivia quienes visitaron la muestra para conocer a los estudiantes de escuelas rurales de Palcamayo, generando una interacción y espejo social entre alumnos chilenos y peruanos.



Fotografía 17: Registro de la exposición en el Mac de Valdivia Chile
Archivo: Archivo personal Centurión Gómez

4.3 PROCESO DE CREACIÓN

Antes de proceder a la descripción de fotografías quisiera narrar para usted lector, el proceso de creación del proyecto fotográfico. Como se mencionó anteriormente las fotografías fueron realizadas durante “El día del logro”, este día se celebra la primera semana de diciembre en una escuela elegida por los profesores de las distintas escuelas rurales de Palcamayo, en esta ocasión se celebró en la escuela de Yanamachay caserío del mismo nombre. Alumnos y profesores de las siete escuelas rurales que existen en Palcamayo se juntan para premiar a los mejores alumnos del año académico y compartir un almuerzo, es por ese motivo que se eligió ese día para poder trabajar con las siete escuelas juntas.



Fotografía 18: Luz Maria Huamán (43) profesora y su hijo Jhony (4)
Archivo: Archivo personal Centurión Gómez

En las 12 fotografías de la serie fotográfica “La escuela de Jhon” existe una estructura se repite a través del orden de los elementos que están en la imagen. Para comenzar la lectura de esta imagen identificamos que la posición del fotógrafo urbano es frontal al objetivo lo cual incita a realizar una interpretación lineal por capas de la fotografía, ya que es así como se ve a través del objetivo al realizar el encuadre, la lente se posiciona frontalmente y registra tres capas a

partir del principio de proximidad. En la primera capa de análisis se encuentran dos elementos, el piso de cemento y el sujeto fotografiado; en la segunda capa se encuentra el fondo de tela negra, el arco de fútbol que aparece como un elemento complementario del fondo que sirve para encuadrar la imagen central, y las piedras que fijan el fondo negro al piso; por último, la tercera capa está representada por el bosque de árboles y piedras típico fondo de espacio andino central rural.

Siguiendo en la línea de investigación la tensión entre modernidad y tradición se hace evidente cuando cada capa de la imagen es relacionada entre sí, esta acción produce una lectura interesante de la fotografía. El primer detalle que debemos tener en cuenta es el siguiente, al observar el fondo rural que se encuentra en la tercera capa en conjunto con el piso de cemento que se encuentra en la primera capa podemos observar que se crea una intersección entre ambas capas y produce línea divisoria evidente, pone en evidencia la visión dicotómica entre tradición y modernidad, el piso de cemento toma el significado de modernidad y progreso que se le da al tren y los rieles en las imágenes clásicas del siglo XIX, ya que evidencia una mejora relacionada a los procesos de construcción y expansión de las escuelas a nivel nacional. El piso de cemento no solo evidencia progreso y modernización, sino que esta modernización homogeniza y elimina las diferentes texturas y capas existentes en el paisaje natural rural.



Fotografía 19: Nelson Zevallos (9)
Archivo: Archivo personal Centurión Gómez

Al incluir en esta lectura el elemento de la tela negra y el sujeto fotografiado en este caso alumno de escuela rural, nos proporciona una lectura más clara del proceso de transición que transitan los niños de comunidades campesinas al formar parte del proceso educativo. La tela negra como elemento no solo cumple el rol de distanciar al alumno del contexto rural que se encuentra detrás, sino que también es un obstáculo o genera una capa adicional para que el joven estudiante pueda formar parte del piso de cemento representado como dije anteriormente al elemento de modernidad. Esta lectura encaja por tanto en la visión de progreso que se da en las comunidades andinas al pensar en la escuela.

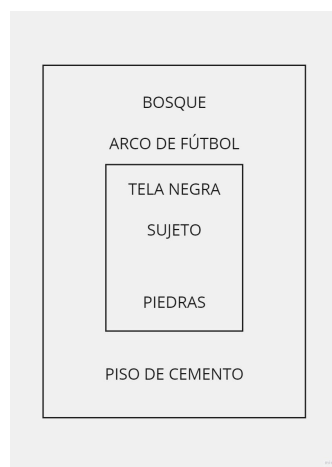


Imagen 5: Formato de lectura de imagen la escuela de jhon



Fotografía 20: Jhon Tinoco (10)
Archivo: Archivo personal Centurión Gómez

5. CONSIDERACIONES FINALES

El acceso generalizado a la fotografía en la sociedad contemporánea ha transformado la forma en que capturamos imágenes. Ahora, no es necesario contar con una cámara profesional, ya que la mayoría de los teléfonos móviles están equipados con cámaras incorporadas. Este cambio ha ampliado el papel social de la fotografía más allá de la preservación de la memoria personal. La accesibilidad a la tecnología fotográfica ha permitido que la captura de imágenes sea una actividad cotidiana para muchas personas.

En este contexto, reconocemos la importancia de destacar la verdadera situación de la educación rural en la comunidad educativa Mario Reyes Soto en el caserío de Cocón. Hemos considerado fundamental utilizar la fotografía participativa como una herramienta para visibilizar esta realidad. La intención es crear un acervo fotográfico generado por la propia comunidad. Este material no solo servirá como un registro visual, sino también como un medio para que la comunidad reflexione críticamente sobre su situación educativa actual, contribuyendo así al proceso de empoderamiento y construcción de su memoria visual.

En la búsqueda de métodos creativos y participativos, proponemos utilizar la fotografía como una herramienta para documentar y representar el entorno educativo en la escuela rural Mario Reyes Soto, ubicada en el caserío de Cocón. La idea es fomentar nuevas prácticas mediante una narrativa visual que refleje la experiencia educativa a lo largo del año escolar. La fotografía comunitaria se presenta como un medio alternativo de expresión, permitiendo a los alumnos, profesores y la comunidad en general reflexionar sobre su entorno cultural y contribuir con respuestas significativas acerca del mismo.

En conclusión, la integración de la fotografía participativa en la comunidad educativa Mario Reyes Soto tiene como objetivo principal el empoderamiento y la reflexión crítica sobre la realidad educativa en la escuela rural. La cámara fotográfica se convierte en una herramienta poderosa para que los individuos expresen su propia perspectiva y contribuyan a la construcción de un relato visual que refleje la complejidad de su entorno y experiencias educativas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Giorgio e COTLER, Julio. **Aspectos sociales de la educación rural en el Perú**. Serie Perú Problema N° 8. IEP – Instituto de Estudios Peruanos. Lima: Campodónico Ediciones, 1972.
- ANSIÓN, Juan. **La escuela en la comunidad campesina. Proyecto Escuela, Ecología y Comunidad Campesina**. Lima, Ministerio de Educación, Ministerio de Agricultura, FAO, COTESU, 1989.
- ANTMANN, Fran. «**La fotografía como elemento de análisis histórico social: Sebastián Rodríguez y el campamento minero de Morococha (1930-1960)**», Quehacer 11: p. 112-127. 1981.
- ANTMANN, Fran. «Los campesinos mineros de Morococha» en **En Morococha-Sebastián Rodríguez, de Fran Antmann**, Lima: MALI, p. 12-28, 2008.
- BASADRE, Jorge. **Perú: Problema y posibilidad. Ensayo de una síntesis de la evolución histórica del Perú**. Biblioteca Peruana. Lima: F. y E. Rosay, 1931.
- BAEZA, M. **Memoria e imaginarios sociales**. Imagonautas 1(1), pp. 76-95. 2011 Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4780894>> Acceso: 20-06-2019
- BECERRA, M. Y MASTRINI, G. **Los dueños de la palabra**, Buenos Aires: Prometeo. 2009.
- BURGA, Manuel. La imagen nacional del Perú en su historia. En; Adrián Bonilla, **Ecuador-Perú. Horizontes de la negociación y el conflicto**. Quito/ Lima: Flacso/Descos, 1999. (pp. 139 152).
- CANCINO, Hugo. "**Modernidad y tradición en el pensamiento latinoamericano en los siglos XIX y XX**". Disponible en: <www.sprog.c.di/discurso/cancino_modern_maj03.pdf> Acceso em: 18 feb. 2019.
- CASTELLS, M. **Comunicación y Poder**, Madrid: Alianza Editorial. 2009
- CCAHUANA CORDOVA, Jorge Alberto. La reforma educativa de 1905: estado, indígenas y políticas racializadas en la República Aristocrática. **Apuntes 86**, Lima , v. 47, n. 86, p. 5-32, jun. 2020 . Disponible en <http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0252-18652020000100005&lng=es&nrm=iso>. accedido en 20 sept. 2023. <http://dx.doi.org/10.21678/apuntes.86.880>.
- COMISIÓN ECONÓMICA PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (CEPAL). **Panorama Social de América Latina 2007** .Santiago de Chile, 2007.
- CONTRERAS, Carlos. **Maestros, mistis y campesinos en el Perú rural del siglo XX**. Documento de trabajo 80. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 1996.

DIJK, T. Van (comp),. **Estudios sobre el discurso. Una introducción multidisciplinaria. Volúmen II.** Barcelona: Gedisa. 2000

DIJK, T. Van. **El análisis crítico del discurso y el pensamiento social.** Barcelona: Athenea Digital, ed 1, p.18-24. 2002.

DIJK, T. Van. **Discurso y poder.** Barcelona: Gedisa, 2009.

DODEBEI, Jô; GONDAR, Vera. **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005

ESPINO, Gonzalo, **La literatura oral o la literatura de tradición oral.** 1°ed. Lima, Pakarina Ediciones, 2010.

Gómez Cervantes, Yuri. **Luz y sombra en los andes peruanos en la primera mitad del siglo XX. Representación y poder en la fotografía de Sebastián Rodríguez y Martín Chambi.** 1 ed. Quito Estudios de la Cultura.: Universidad Andina Simón Bolívar, 2020.

HALBAWCHS, M. . **La memoria colectiva.** Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 [1968]

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA-INEI. Principales Resultados de la Encuesta Nacional a Instituciones Educativas de Nivel Inicial, Primaria y Secundaria, 2018 .Disponible en: https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitaes/Est/Lib1684/libro.pdf. Acceso en: 29 de junio 2021.

HALL, S. **Discurso y Poder.** En R. S. Soto (Ed.). Huancayo, Perú: Melgraphic. 2013.

JELIN, E & LORENZ, F. **Educación y memoria: entre el pasado, el deber y la posibilidad.** En JELIN, E; LORENZ, F. Educación y memoria. La escuela elabora el pasado. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2004.

JELIN, E.. **La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones personales. Memoria y Sociedad** , 16(33), 55-67. 2012. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysoiedad/article/view/8313>

LARRAÍN, Jorge. **La identidad latinoamericana.** Revista Estudios Públicos N°55 Santiago de Chile, p.32-64, 1994.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN DEL PERÚ.. **La escuela rural: Modalidades y prioridades de intervención.** Lima, Perú: Ministerio de Educación del Perú. 2001.

MONTERO, C., OLIART, P., AMES, P, CABRERA, Z. & UCCELLI, F. (2001). **La escuela rural: Modalidades y prioridades de intervención.** Documento de Trabajo 2 del Programa MECEP. Lima: Ministerio de Educación.

MÜLLER, T. **País de luz. Talleres de fotografía social, TAFOS. Perú 1986-1998.** Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 2006

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio. Estudos históricos.** Río de Janeiro, vol.2, n3, 1989.

REPORTEROS SIN FRONTERAS – Ojo Público. **Los dueños de la noticia. Informe MOM Perú.** 2016. Recuperado de <http://peru.mom-rsf.org/es/>

SAVIANI, D. **Escola e democracia.** São Paulo: 4. Ed Cortez editora / Autores Associados. 1984

SPALDING, Karen. ¿Quiénes son los indios? In: SPALDING, Karen. **De indio a campesino. Cambios en la estructura social del Perú colonial.** Lima: Instituto de Estudios Peruanos, p.147-193, 1974.

SCHWARCZ, L. M.. LENDO E AGENCIANDO IMAGENS: O REI, A NATUREZA E SEUS BELOS NATURAIS. **Sociologia & Antropologia**, v. 4, n. 2, p. 391–431, jul. 2014.

SCHWARZ OCAMPO, Herman. **ESTUDIO COURRET Historia de la fotografía en Lima.** Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2017.

PARDO Y LAVALLE, M. **Estudios sobre la provincia de Jauja.** Lima: Imprenta de la Epoca, 1862.

QUIJANO, Aníbal, et al. **Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina.** Clacso, Buenos Aires Vol. 13, julio 2000.

QUIJANO, Aníbal, **En Poder, salud mental y derechos humanos, compilado por Carmen Pimentel**, «Poder y derechos humanos». Lima: CECOSAM, p. 9-26, 2001.

VICH, Victor. El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso. **El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso**, Lima, p. 253-265, 2010.

