



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

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

**HACIA UNA MIRADA DECOLONIAL:
DOS CRÓNICAS VISUALES DEL PERÚ (S.XVI-SXXI)**

DALIA MERCEDES ESPINO VEGAS

Foz do Iguaçu
2022



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

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

**HACIA UNA MIRADA DECOLONIAL:
DOS CRÓNICAS VISUALES DEL PERÚ (S.XVI-S.XXI)**

DALIA MERCEDES ESPINO VEGAS

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 Mestra em Estudos Latino-Americanos.

Orientadora: Prof. Dra. Diana Araujo Pereira

Foz do Iguaçu
2022

DALIA MERCEDES ESPINO VEGAS

**HACIA UNA MIRADA DECOLONIAL:
DOS CRÓNICAS VISUALES DEL PERÚ (S.XVI-S.XXI)**

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 Mestra em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof. Dra. Diana Araujo Pereira
UNILA

Prof. Dr. Fábio Mendes Ramalho
UNILA

Prof. Dra. Gabriela Núñez Murillo
PUCP

Prof. Dra. Gianne da Silva Mariano Lessa
UNILA

Foz do Iguaçu, 25 de julho de 2022

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

E77

Espino Vegas, Dalia Mercedes.

Hacia una mirada decolonial: dos crónicas visuales del Perú (S.XVI-SXXI) / Dalia Mercedes Espino Vegas.

- Foz do Iguaçu - PR, 2022.

133 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Foz do Iguaçu-PR, 2022.

Orientador: Diana Araújo Pereira.

1. Mediação cultural. 2. Poma de Ayala, Felipe Guamán. 3. Fotografia peruana. 4. Crônica. 5. Decolonização. I. Pereira, Diana Araújo. II. Título.

CDU 304.2:77.03(85)

A mi mamá Nati, mi vida será un eterno homenaje a la tuya.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer a la UNILA, al Programa de Posgrado Interdisciplinario en Estudios Latinoamericanos (PPGIELA) y a la Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior (CAPES) por permitirme realizar esta investigación.

A mis padres, Gonzalo y Flor, mi agradecimiento eterno por todo el amor y apoyo, espero encontrarme con ellos pronto, no nos vemos desde que inició la pandemia. A mi hermana, Nati, por su apoyo y preocupación, por los stickers y memes que me sacaron una sonrisa en los momentos más difíciles, cuando no salían las palabras y no podía continuar con la escritura.

A mi compañero Luis por cuidar mi salud y darme palabras de aliento siempre, a mi perrita Zezé por su cariño. A mis amigos de la triple frontera: Victor, Washington, Carlos, Samara, Lito, Ju, Deborah, Mariella, Sebas, Indi y Atilio.

Especial agradecimiento para la profesora Diana Araujo, quien me asesoró en este trabajo, por su paciencia, lecturas y encuentros que iluminaron mi investigación pero también me dieron ánimo a seguir con la escritura y terminarla.

Por supuesto, no puedo dejar de mencionar a Grisel López, Atoq Ramón y Diego Vargas del colectivo MaldeOjo por permitirme escuchar sus relatos, para mí fue muy significativo, espero que este trabajo pueda contar un poquito de su historia con respeto y cariño.

RESUMEN

Este trabajo es una reflexión sobre los creadores visuales que construyen un testimonio ocular desde la mediación cultural, es decir, que crean imágenes a partir de una estrategia visual que intenta mediar sensorialidades, sensibilidades y epistemes diferentes o en conflicto con la finalidad de elaborar una narrativa visual de la sociedad a la cual pertenecen. Denominaremos a los creadores visuales de mediadores culturales, integrándolos a la arbórea que es la mediación cultural. El mediador cultural, con énfasis en visualidad, va a reconocer la existencia de un vacío ocular, aquello que no se ve, un individuo, un espacio, una acción invisibilizada por el poder hegemónico presente en el momento en que se crea la imagen; es así como revelará la ausencia dándole una corporalidad mediante el lenguaje visual. Finalmente nuestro propósito frente al papel fundamental que cumple la imagen en la sociedad al ser una herramienta que da a conocer otros horizontes de conocimiento, es abrir un diálogo a partir de una propuesta de Genealogía decolonial del ver, que tienen de base, como punto inicial y ancestral el testimonio ocular de Waman Puma presente en *Nueva corónica y buen gobierno* (S.XVI). Este eje nos permitirá entretener un diálogo entre otros modos de ver que se gestan en el Perú, específicamente en la fotografía, en el fotozine del colectivo MaldeOjo, *LACRA* (S.XXI). Concretamente, Dos crónicas visuales del Perú, título de nuestra propuesta de Genealogía decolonial del ver, dará cuenta de un análisis desde la mediación cultural, de los siguientes testimonios oculares: una fotografía del siglo XXI “*Machu Picchu Bar*” de Juan Carlos Cisneros (*LACRA* 0, 2017) y la ilustración “*Gvaina Capac Inga, Candía, Español*” (*Nueva corónica y buen gobierno*, 369 [371]) del cronista Waman Puma.

Palabras claves: Mediación cultural, Guamán Poma de Ayala, crónica, fotografía peruana, descolonización.

RESUMO

Este trabalho é uma reflexão sobre os criadores visuais que constroem um testemunho ocular a partir da mediação cultural que criam imagens com uma estratégia visual que tenta mediar sensorialidades, sensibilidades e epistemes diferentes ou em conflito com o propósito de elaborar uma narrativa da sociedade ao qual pertencem. Chamaremos aos criadores visuais de mediadores culturais, integrando-os na árvore que é a mediação cultural. O mediador cultural, com ênfase na visualidade, reconhecerá a existência de um vazio ocular, aquilo que não se vê, um indivíduo, um espaço, uma ação invisibilizada pelo poder hegemônico presente no momento da criação da imagem; é assim que ele vai revelar a ausência dando-lhe uma corporalidade através da linguagem visual. Por fim, nosso propósito diante do papel fundamental que a imagem desempenha na sociedade como ferramenta que revela outros horizontes do conhecimento é abrir um diálogo a partir de uma proposta de Genealogia decolonial do ver, que têm como base, como ponto inicial e ancestral, o testemunho ocular de Waman Puma presente em *Nueva crónica y Buen Gobierno* (S.XVI). Este eixo nos permitirá entrelaçar um diálogo entre outros modos de ver que acontecem no Peru, especificamente na fotografia, no photozine do coletivo MaldeOjo, *LACRA* (S.XXI). Duas Crônicas Visuais do Peru, título de nossa proposta de Genealogia decolonial do ver, fará uma análise a partir da mediação cultural dos seguintes testemunhos oculares: uma fotografia do século XXI “*Machu Picchu bar*” de Juan Carlos Cisneros (*LACRA* 0, 2017) e a ilustração “*Gvaina Capac Inga, Candía, Español*” (*Nueva crónica y Buen Gobierno*, 369 [371]) do cronista Waman Puma.

Palavras chaves: Mediação cultural, Guamán Poma de Ayala, crônica, fotografia peruana, descolonização.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1 – Brochure de la muestra Camina el autor: IV centenario de la Nueva crónica y buen gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala.....	14
Figura 2 – DEPÓCITO DEL INGA, COLLCA/ Topa Ynga Yupanqui / administrador,suyoyoc / apo Poma Chaua / depósitos del Ynga / qullqa / suyuyuq / apu.....	21
Figura 3 – REGIDORES. TENGA LIBRO QVIPO [cordeles con nudos usados en contabilidad], CV [EN]TA, surcococ [administrador dispensero].....	23
Figura 4 – ESCRIVANO DE CABILDO NOMBRADO DE SV M[AGESTA]D, <i>quilcay camayoc</i> [escribano] redacta un testamento.....	25
Figura 5 – P[ADR]E MARTÍN DE AIALA, S[AN]TO DE DIOS AMADO/ padre Martín de Ayala, mestizo hermitaño, fue zazerdote de misa. / don Felipe Ayala, autor, príncipe / don Martín Ayala, padre del autor, excelentísimo señor / doña Juana, <i>coya</i> [reina] / en la ciudad de Guamanga /quya.....	31
Figura 6 – PREGVNTA SV M[agestad], RESPONDE EL AVTOR, DON PHELIPE EL TERzero, rrey monarca del mundo/Ayala el autor / Presenta personalmente el autor la <i>Corónica</i> a su Magestad.....	34
Figura 7 – CAMINA EL AVTOR con su hijo don Francisco de Ayala. Sale de la prouincia a la ciudad de los Reys de Lima a dar qüenta a su Magestad. Y sale pobre, desnudo y camina enbierno.....	36
Figura 8 – CAPÍTVLO DE LOS PASAGEROS: ESPAÑOLES DEL TANbo [mesón] y criollos, mestizos y mulatos y criollas, mestizas y españoles cristianos de Castilla/ tanbos	39
Figura 9 – MVNDO/ las Yndias del Pirú en lo alto de España/ Cuzco / Castilla en lo auajo de las Yndias / Castilla/ PONTIFICAL.....	43
Figura 10 – Breve antología de citas.....	49
Figura 11 – Logotipo de las publicaciones de MaldeOjo.....	78
Figura 12 – GVAINA CAPAC INGA, CANDÍA, ESPAÑOL/Cay coritacho micunqui? [¿Es éste el oro que comes?] / Este oro comemos. / en el Cuzco/ CONQVISTA.....	95
Figura 13 – Esquema visual de la imagen “GVAINA CAPAC INGA, CANDÍA, ESPAÑOL. CONQVISTA/KAY QURITACHU MIKHUNKI?, Nueva corónica y buen gobierno.....	97

LISTA DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía 1	– San Juan, Túnel N°8.....	51
Fotografía 2	– Hombre gigante del Cusco Chumbivilcas.....	54
Fotografía 3	– Serie Chorrillos #1.....	55
Fotografía 4	– Periódico Mural en el Alto Collana, Puno.....	56
Fotografía 5	– Tsss.....	58
Fotografía 6	– 18D, Marcha contra el paquetazo laboral.....	64
Fotografía 7	– 22D, Segunda marcha contra el Régimen Laboral Juvenil.....	65
Fotografía 8	– 22D, Segunda marcha contra el Régimen Laboral Juvenil.....	66
Fotografía 9	– 22D, Segunda marcha contra el Régimen Laboral Juvenil.....	67
Fotografía 10	– Sin título 1.....	68
Fotografía 11	– Sin título 2.....	70
Fotografía 12	– La calle no calla.....	71
Fotografía 13	– Peaje.....	73
Fotografía 14	– Portada LACRA 0.....	79
Fotografía 15	– Portada LACRA 1.....	80
Fotografía 16	– S/T, LACRA 1.....	82
Fotografía 17	– Machu Picchu bar.....	104
Fotografía 18	– Machu Picchu.....	105

SUMARIO

1 INTRODUCCIÓN.....	12
2 CRONISTA DE UN PRINCIPIO.....	16
2.1 CRÓNICAS DE INDIAS.....	17
2.2 WAMAN PUMA.....	28
2.3 NUEVA CORÓNICA I BVEN GOBIERNO.....	37
3 TESTIGOS DE VISTA.....	45
3.1 FOTOGRAFÍA PERUANA.....	47
3.2 MALDEOJO.....	59
3.3 LACRAZINE: 0 Y 1.....	75
4 GENEALOGÍA DECOLONIAL DEL VER.....	83
4.1 EL MEDIADOR CULTURAL.....	84
4.2 DOS CRÓNICAS VISUALES DEL PERÚ.....	91
4.2.1 Gvaina Capac Inga, Candía, Español.....	94
4.2.2 Machu Picchu Bar.....	102
5 CONSIDERACIONES FINALES.....	108
6 REFERENCIA BIBLIOGRÁFICAS.....	113
7 ANEXOS.....	120

1 INTRODUCCIÓN

Mirar es resistir en el tiempo con nuestras memorias, lo maravilloso del caer de la lluvia en la selva de la mata atlántica hasta la marcha que repudia el indulto a un ex presidente¹ en vísperas de navidad. Es así que uno vuelve a pertenecer a ese instante, a partir de una imagen que conserva los tonos grises de Lima o que nos devuelve el olor de la tierra roja mojada. El lenguaje visual nos concede representar el mundo desde una subjetividad única, no obstante, dispuesta socialmente al constante intercambio con otras formas de representación.

El tránsito visual, entre una representación y otra, se da sobre “redes históricamente específicas de relaciones sociales” (POOL, 1997, p.15) en donde ocurren diversas pugnas, algunas determinadas por relaciones de poder; esto ocurre ampliamente cuando nos referimos a los medios hegemónicos de comunicación quienes frente a la diversidad visual pretenden moldear, homogeneizar, lo que se ve. Es así que la memoria que narre en líneas anteriores sobre la manifestación contra el indulto a un ex presidente puede ser comunicada en la televisión y el periódico como unos veinte protestantes reclamando que un presidente enfermo y anciano retorne a la prisión.

Las imágenes no solo cumplen la función de representar constituyen (VICH, 2014) quienes somos y cómo actuamos frente al mundo. Por otro lado, la imagen es una herramienta potente que suscita tensión en diversos procesos sociales y culturales porque revela otros horizontes de conocimiento. La pugna por la imagen se remonta a los siglos pre coloniales, si bien para los pueblos originarios de América Latina las dinámicas comunicacionales estaban constituidas por la visualidad, del mismo modo por la oralidad, la empresa de la conquista española que arribó en 1532 al territorio del Tawantinsuyo —ocupado por el posteriormente llamado Imperio Inca y conformado por los países andinos que hoy en día son: Perú, Bolivia, Chile, Colombia y Ecuador— desatará un encuentro entre dos formas completamente distintas de percibir el mundo y simbolizarlo. Por un lado la cultura occidental, el dogma católico, la escritura alfabética y una tradición visual europea, por otro las comunidades oriundas mediadas por la oralidad y la imagen con el legado iconográfico andino.

¹La noche del 24 de diciembre del 2017, el ex-presidente de Perú Alberto Fujimori (1990-2000) condenado a 25 años de prisión por crímenes de lesa humanidad y corrupción; obtiene el indulto por razones “humanitarias” de parte del presidente Pedro Pablo Kuczynski. Nueve meses después la Corte Suprema del Perú anula el indulto a Fujimori, quien retorna a cumplir su condena.

Dicho encuentro no contemplara un espacio para el diálogo, será el rechazo “de las culturas preexistentes, buscando borrar las huellas de los modos de aprendizaje y transmisión de técnicas y del uso de materiales propios del hábitat para sustituirlos por las miradas, los instrumentos y los materiales de su propia, superior y avanzada civilización” (PALERMO, 2009, p.17). Es así que la conquista del territorio andino desencadenará una ruptura a favor de Occidente. Imponiéndose una subjetividad que atravesará, en simultáneo a los métodos de represión y violencia directa, los modos de ver originarios. En suma seremos menos creadores y más receptores de imágenes, en principio, y luego reproductores de la cultura visual europea. Paralelamente el nuevo sujeto visual, que se gesta en este intrincado proceso, procurará reinventar su mirada insertando iconografías propias a las imágenes que produce, cosmovisiones de mundo, perspectivas de tiempo y espacio que irán a dialogar con los nuevos materiales, técnicas, símbolos y significados que trae consigo el imaginario de la conquista.

La imagen 1 da cuenta de una retomada en mi inquietud sobre las imágenes que se producen en el Perú, se trata del reencuentro que tuve con Waman Puma y que me embarco y me fue llevando a pensar cómo analizar testimonios visuales con perspectivas críticas de la realidad elaborados en el Perú; esta interrogante será finalmente lo que moviliza nuestra propuesta de una genealogía del ojo en mi país. Mi primer encuentro con *Nueva corónica y buen gobierno* fue en el colegio, en el curso de literatura peruana, más adelante, retomaría mi interés sobre el cronista cuando asistí en julio del 2015 a la exposición que organizó el Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega en homenaje a Felipe Guamán Poma de Ayala y *Nueva corónica y buen gobierno*. En la exhibición habían reproducido y colocado en las paredes los 398 dibujos que acompañan el manuscrito; quedé deslumbrada, curiosa, el testimonio de una época estaba narrada ahí sin texto tan sólo imágenes.

Desde entonces atesoro y llevo conmigo el brochure de la muestra, es por eso que cuando me toca realizar el trabajo de conclusión de curso de graduación en UNILA (Universidad Federal de Integración Latinoamericana). Inmediatamente decidí estudiar el trazo de Waman Puma y caigo en cuenta que en el Perú existieron registros visuales únicos que fueron apagados por la colonización, no obstante el cronista revierte esa situación, representa al nuevo sujeto visual que se gesta en el proceso colonial porque crea una narrativa visual crítica de la sociedad peruana, dando una legitimidad al conocimiento y a las prácticas culturales de los Andes. En el primer esbozo de esta investigación, en el 2018, me planteé conocer la teorización visual de Waman Puma,

cómo construye su mirada particular para después empezar a observar superficialmente otro tipo de registros, testimonios oculares más contemporáneos en la fotografía.

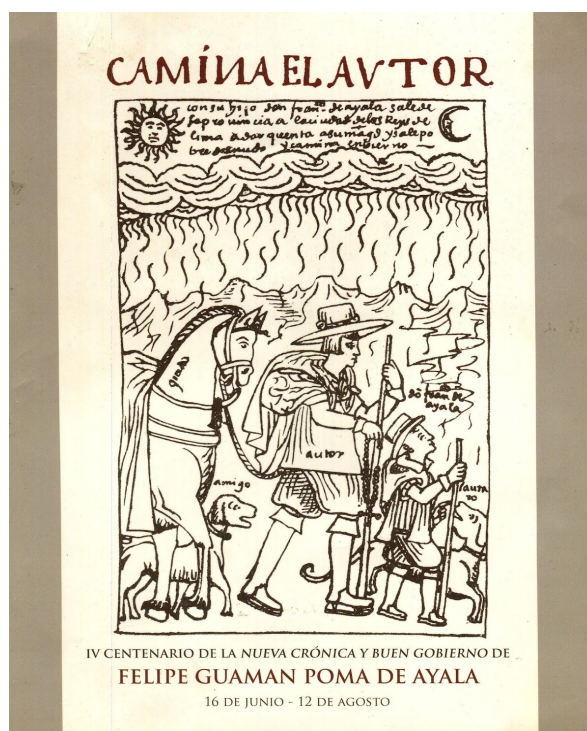


Figura 1: Brochure de la muestra Camina el autor: IV centenario de Nueva crónica y buen gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala.

Fuente: Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega/ Ministerio de Relaciones Exteriores, 2015

Como investigadora me llama poderosamente la atención el tema de lo visual, en primer lugar porque soy fotógrafa, he ejercido la labor comercial, tomando fotos en matrimonios, también para revistas, eventos, etc; pero siempre me cuestiono por qué habiendo tanta producción fotográfica excepcional en el Perú, no existían reflexiones críticas sobre la labor que valorizaran estos discursos como sí existía, por ejemplo, en el circuito de poetas o escritores peruanos. En ese sentido esta investigación era la excusa para detenerse y observar imágenes, no solo por mirarlas, que también es placentero, para ver qué dicen, qué representan, cómo se transforman en memoria. Mi corta labor como fotógrafa en el Perú me permitió conocer un poco el circuito de la fotografía en Lima, que en ese entonces no estaba tan accionado, de ahí que mantuve contacto con algunos fotógrafos cuando decidí vivir en Brasil y pude seguir el movimiento fotográfico que empezaba a surgir. Los fotógrafos y fotógrafas que caminaban sobre el turbulento trayecto de la fotografía peruana contemporánea nuevamente volvían la mirada sobre historias, identidades al margen de lo que el ojo

hegemónico mostraba cotidianamente en los medios de comunicación. Asistían a las manifestaciones populares, hacían talleres de fotografía, charlas en donde discutían y comentaban sobre las imágenes que tomaban, se organizaban en colectividades e iban procurando espacios y soportes independiente donde volcar sus producciones como por ejemplo el fanzine; es así como conozco al colectivo MaldeOjo a partir de su producción fanzinera y después conozco a otros colectivos. Los fotógrafos y su activismo colocan momentáneamente a la fotografía en la escena del arte peruano.

Sin embargo, mientras observaba con alegría que el circuito fotográfico se encontraba en una etapa de creación y búsqueda de soportes diferentes a los espacios tradicionales, me preguntaba si alguien a su vez estaba reflexionando sobre lo que ocurriría, si estaban tomando nota de los hechos y de las dinámicas de hacer imagen de ese momento. Me cuestionaba al punto de preocuparme que se perdieran y que no quedará una memoria que pueda valorizar el trabajo de estos colectivos de fotografía. Fue entonces que me propuse poner en contacto el testimonio ocular de Waman Puma en *Nueva corónica y buen gobierno* con las fotografías y el trabajo curatorial de MaldeOjo en los fanzines *LACRA 0 y 1*.

Es así como esta investigación propone producir genealogías del ver del territorio latinoamericano, específicamente del Perú, de creaciones visuales que a menudo se encuentran desplazadas de los repertorios oculares hegemónicos, por falta de estudios que rescaten sus discursos y los aborden más allá de su artisticidad, problematizándolas y colocándolas en diálogo (GOMÉZ, 2015) con otras obras visuales. Ideamos en nuestra propuesta de genealogía, un camino que no se rige por una línea recta sino que prefiere un paisaje circular, este circuito tiene la cualidad de tender puentes entre el pasado y el presente; por otro lado pretende observar las creaciones visuales desde sus procesos, prácticas y propuestas críticas que a su vez retroalimentan la memoria conectando dichos hilos temporales. Concretamente nuestra propuesta de una genealogía del ver del Perú, pretende observar, poner en contacto y reflexionar sobre producciones culturales, es decir imágenes, memorias críticas de la realidad peruana pero sobre todo que no forman parte de los repertorios visuales hegemónicos y donde la mediación cultural aparece como una alternativa interesante de relectura de imágenes producidas en el Perú.

Iniciaremos nuestra travesía con *Nueva corónica y buen gobierno* del autor y artista indígena peruano del siglo XVI Waman Puma. Si bien, *Nueva corónica y buen gobierno* tiene una infinidad de estudios que se refieren a la oralidad y al texto,

asuntos de relevancia en la obra, es menor el número de propuestas que abarcan la visualidad peculiar de Waman Puma. En ese sentido nos dedicaremos a desarrollar la obra del cronista, específicamente, su propuesta visual en el primer capítulo de nuestra investigación: Cronista de un principio. Continuando, Testigo de vista, será el capítulo en el cual desarrollaremos la producción del colectivo de fotografía MaldeOjo, en el marco de la fotografía peruana, específicamente la producción de los fanzines *LACRA* 0 y 1 que al ser manifestaciones relativamente nuevas aún no han sido revisadas con el valor que estas creaciones merecen y corren el riesgo de ser olvidadas. Por último en el tercer capítulo desarrollaremos nuestra propuesta de genealogía decolonial del ver, trazaremos una interlocución a partir de un análisis visual desde la mediación cultural entre una fotografía del siglo XXI “*Machu Picchu Bar*” de Juan Carlos Cisneros (*LACRA* 0, 2017) y la ilustración “*Gvaina Capac Inga, Candía, Español*” (*Nueva corónica y buen gobierno*, 369 [371]) del cronista Waman Puma.

2 CRONISTA DE UN PRINCIPIO

Esta sección plantea un nuevo inicio en donde se espera reflexionar sobre la mirada del autor Waman Puma en la obra *Nueva corónica y buen gobierno*. Se pretende un retorno a la memoria de un sujeto indígena que vivió la opresión y la violencia de lo que significó la instauración de la sociedad colonial en el Tawantinsuyo, “ací escribo esta historia para que sea memoria y que se ponga en el archibo para uer la justicia” (GUAMÁN, 1980 [1615], v.2, p.347). Una historia que al comienzo fue escrita oficialmente por extranjeros en relatos encomendados por la empresa colonial en las Crónicas de Indias pero que con el tiempo, mientras se empiezan a llevar a cabo mediaciones entre dos maneras diferentes de ver el mundo —la tradición andina y española—, surgirán otros cronistas: el letrado andino y el mestizo. El letrado andino y el mestizo pasarán a relatar su historia a partir de la palabra escrita, a pesar de que “escribirlo es llorar” (GUAMÁN POMA, 1980 [1615], v.2, p.349), cuestionando los abusos y reconstruyendo la memoria colectiva, evocando el pasado de los antiguos pobladores del Perú en sus narraciones. No obstante Waman Puma incorporará a su obra un registro no sólo textual si no también gráfico que nos invita a conocer de manera visual la historia y la memoria andina.

Aproximaremos a los lectores a la Crónica de Indias y conoceremos un poco el contexto colonial y luego nos detendremos en el cronista Waman Puma, ese

será el punto de partida, el inicio, en nuestra investigación. Desde hace algún tiempo venimos investigando y reflexionando sobre su obra a partir de diversos textos, investigaciones y artículos que hemos leído, en ese sentido, consideramos que este capítulo es un intento sensato que recopila ideas que fuimos encontrando en el camino.

Definitivamente estamos frente a una obra atrayente y que despierta curiosidad a los lectores. El texto puede resultar un poco confuso pues está escrito en castellano antiguo y presenta una multiplicidad idiomática (quechua, aymara, entre otras lenguas originarias), una diversidad lingüística; no obstante son los dibujos los que captan la mirada de quién se aproxima al manuscrito por primera vez. De esta manera abordaremos la obra, a partir de la teorización visual que desarrolla el autor en las imágenes que conforman el manuscrito. Conoceremos cómo el cronista construye su mirada particular para después generar un diálogo entre la visualidad de Nueva coronica y buen gobierno y otros testimonios oculares más contemporáneos de la fotografía peruana.

2.1 CRÓNICA DE INDIAS

Imaginemos que nos vamos de paseo a un lugar completamente desconocido para nosotros, olvidemos que existe internet y que por ahí podemos investigar cómo será el territorio, el clima, la gente nueva que iremos a conocer, etc. Simplemente emprendamos el viaje, al llegar seguramente detendremos la mirada en los detalles más extraños del lugar y que distan de nuestro cotidiano, estaremos perplejos, incómodos o a gusto. Esta nueva experiencia nos permitirá crear una propia narrativa del lugar al que fuimos y cuando nos toque contarle a alguien sobre nuestra visita empezaremos comentando lo nuevo que encontramos ahí, lo que nos provocó; una correlación de hechos que vamos a seleccionar e interpretar para desarrollar nuestro relato.

Justamente esta es la dinámica de la Crónica de Indias: un relato que proviene de un autor que ha sido testigo de los hechos o que fue recopilando historias de primera mano que dan cuenta de un acontecimiento. La narrativa irá a documentar lo que sucede en un lugar y muchas veces el soporte de la historia será lo singular; los cronistas van a informar todo lo que se devela frente a ellos, pero a menudo, al no tener una explicación sobre la extrañeza que les provoca lo insólito del espacio, inventan con

palabras lo que observan. En este proceso la metaforización (PEREIRA, 2014) es clave para transmitir lo desconocido.

Por otro lado, la crónica va a recibir la influencia del sujeto que enuncia, de sus ojos, su palpito, pero también en ciertas ocasiones obedecerá a otros intereses, como solía ocurrir con muchas de las Crónica de Indias que tuvieron la principal función de comunicar a la Corona Española sobre los hallazgos, exploraciones y sucesos en las tierras sometidas. Al inicio, en la primera mitad del siglo XVI, la crónica va a acompañar la empresa de la conquista de cerca. La visión del cronista legitimará a toda costa la expansión europea, permitirá una familiaridad con el territorio a los reyes y otras autoridades del Imperio Español y propagará un conocimiento sobre el lugar: modo de vida de las poblaciones originarias, aspectos geográficos, además, anuncia la opulencia del espacio y el potencial del territorio en cuanto a la extracción de riqueza².

El sujeto que enuncia, en este primer momento, tendrá una voz que se coloca en oposición a otra, es decir, el discurso se produce desde la perspectiva del conquistador en donde el autor sitúa su “identidad como hegemónica en oposición a todo lo que sea diferente de la misma” (QUISPE-AGNOLI, 2004, p.229). De esta manera desarrolla su relato, los textos se focalizan en “el yo europeo, en sus deseos, sus convicciones, sus triunfalismos, sus decepciones, sus dudas. Su materia prima será el discurso fundamentalmente oral” (LIENHARD, 1993, p.46) de los pobladores oriundos. Algunos autores son: Cristóbal Colón, Hernán Cortés, Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, entre otros.

Posteriormente, ocurrirá un proceso en la creación de la Crónica de Indias que tiene que ver con el autor y su posición cuando escribe. Durante la segunda mitad del siglo XVI, aparecerán otros cronista europeos, ligados a las misiones evangelizadoras del dogma católico, que van a apasionarse por el mundo indígena (WACHETL, 1976) y conducirán su discurso, con un tono más personal y de denuncia, a cuestionar las injusticias de la conquista. La investigadora Omaira Hernández (2008) denomina a este segundo momento, “crónica de indias evolucionada” y menciona a los cronistas: Bartolomé de las Casas, Fray Toribio de Benavente, Francisco López de Gómara, Bernal Díaz del Castillo y Fray Bernardino de Sahagún.

²Incluso en muchos casos la crónica servía de informe para la ganancia de títulos y beneficios de la Corona Española (RESTALL, 2006).

Hasta aquí hemos expuesto sobre cómo cuentan los otros, los europeos, en las Crónicas de Indias la historia de la conquista y sus repercusiones en las sociedades prehispánicas. Para el caso específico del territorio del Tawantinsuyo, la llegada de los españoles en 1532 va a significar una ruptura en la visión del mundo de los habitantes originarios. La escritura al mismo tiempo que la religión católica, ejes principales de la empresa de la conquista, regidos bajo un sistema de violencia y dominación van a calar profundamente en el desarrollo de la subjetividad indígena; manifestándose “en todos los niveles: demográfico, económico, social y religioso. Sobreviven ciertas estructuras, pero es a través de fragmentos aislados de su antiguo contexto” (WACHETL, 1976, p.211).

Ocurre entonces que se empieza a gestar una sociedad colonial en donde cohabitan impetuosamente ambas culturas, por supuesto la cultura europea será la que determinará las normas de convivencia. El libro *“Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española”* del investigador Nathan Wachetl (1976) nos ilumina un poco más en el asunto, respecto a los efectos que genera esta nueva sociedad colonial en la población andina. En primer lugar, el poder que se adjudicaba al Inca es reemplazado por la figura del conquistador; sin embargo se mantienen otras entidades: la mita³—expuesta a la sobreexplotación— y el ayllu⁴ con una serie de disconformidades al interior por el abuso de poder de los jefes, denominados curacas.

Continuando con lo que propone Wachetl (1976), sucede una despoblación del territorio por el deceso de millones de pobladores indígenas. La ausencia de mujeres en la armada española suscitó el encuentro, la mayoría de veces violento y sin consentimiento, de las mujeres nativas con los conquistadores. Es así que empieza a desarrollarse aceleradamente el mestizaje:

Hacia 1570, los mestizos constituían un grupo importante, aunque difícil de evaluar cuantitativamente. Unificando en una misma categoría a los mestizos, los negros y los mulatos. La suerte de los mestizos varía según el rango de sus progenitores y las circunstancias de su nacimiento. Los hijos de conquistadores permanecen en el hogar paterno y reciben una educación española, pero conservando algunas veces el recuerdo de la tradición materna también. En el otro extremo de la escala, los

³La mita, vocablo quechua, es el trabajo que ofrecían los pobladores del Tawantinsuyo al estado Inca en la construcción de obras públicas: caminos, centros ceremoniales, etc. Posteriormente, en la colonia, la mita se convierte en un tributo más a cumplir para las comunidades indígenas. Se transforma en un trabajo forzado, sin turnos rotativos y que pone en peligro la vida de la población ya que la mayoría está obligada a trabajar en las minas.

⁴El ayllu, vocablo quechua, es una comunidad de individuos unidos por un vínculo de parentesco, un tronco familiar común; además mantienen otro tipo de lazos: el territorio, el idioma y las creencias religiosas. Es la base de la organización social de los Incas porque ahí coexiste la reciprocidad entre sus miembros en las labores de cultivo, la construcción de casas y la búsqueda de sustento.

mestizos que se quedan en las aldeas desposan a las mujeres indias y su descendencia se confunde con la masa autóctona (WACHETL, 1976, p.214).

Por otra parte, la multiplicidad de lenguas originarias que fueron encontrando los invasores a su paso empezaron a extinguirse debido a la fuerte tensión que sufrieron frente al idioma oficial de la conquista: el castellano; lengua que posteriormente se propaga como única en las Indias del Perú. No obstante, el imaginario indígena continuó hablando sigilosamente en contra de la dominación (SANTIAGO, 1978) persistiendo en el uso de la lengua quechua y aymara. Asimismo, es sabido que el culto a los dioses tradicionales se erradica o por lo menos eso es lo que intentan cuando construyen iglesias encima de las huacas⁵ y continúan con la evangelización cristiana. La efectividad de la campaña de exterminación es una careta en donde se ocultan las deidades indígenas. Además del uso cotidiano de las lenguas originarias, también el ojo miró en contra a la dominación, insertando iconografías propias a esa visualidad europea. Se resistía hablando y también mirando y construyendo imagen.

Resumiendo, la confrontación más evidente —aparte de la remoción del culto Inca por el dominio espiritual europeo— se da en las dinámicas comunicacionales entre la cultura andina y la occidental, el arduo intento de codificación, decodificación y traducción de nuevos significados y significantes de una y otra cultura. Sabemos que este encuentro no fue idílico, lo hemos anunciado en los párrafos anteriores, y marcó definitivamente nuestra historia. En el Tawantinsuyo, la comunicación se basaba principalmente en la tradición oral⁶, los relatos orales “transcriben el movimiento de la inteligencia discursiva del hombre” (LIENHARD, 1990, p.60); así se documentan los acontecimientos, se narraban los mitos, se imponían las normas que se extendían por todo el territorio, de boca a boca y en ese desplazamiento la memoria⁷ era el núcleo que preservaba la oralidad.

De igual modo el ícono contribuyó a elaborar discursos que ocupan un lugar fundamental porque son representaciones más concisas (LIENHARD, 1990) de la

⁵El vocablo quechua huaca, denomina a los sitios ceremoniales e ídolos de las culturas prehispánicas de América del Sur.

⁶“A oralidade compreende, entretanto, um conjunto de práticas culturais que reúne tradições, mitos, cosmovisões e formas de construção da realidade social, por meio de gêneros orais, de modo que não pode ser reduzida ao emprego da fala. Essas práticas são performáticas e envolvem a co-construção de sentidos, identidades e memórias”(LESSA, 2012, p.131)

⁷“[...]as memórias são construídas e constituídas numa via de mão dupla: são moldadas pelos contextos sócio-históricos em que se produzem e, ao mesmo tempo, os constroem e constituem, em constante movimento, sempre atualizadas, tanto em relação àquilo que o presente aporta quanto às suas porções de lembrança e de esquecimento sobre o passado (LESSA, 2012, p.33).

sociedad, la economía y la religión del territorio andino. A parte de eso, cuando documenta lo hace desde un soporte físico puede ser piedra, barro, tela, por ejemplo; en ese sentido, la imagen asume una perdurabilidad diferente de la oralidad. Los grafismos casi siempre involucran a la naturaleza, las visiones antropomórficas van a ser bastante útiles en las ceremonias religiosas; algunas narraciones visuales dan cuenta del tiempo y el cosmos, como ocurre con los calendarios; por último, en los textiles, en las vestimentas incas se insertan grafismos bordados llamados tocapus, algunos investigadores mencionan que denota la casta de quien luce los trajes.

La figura 2 elaborada por el autor indígena Waman Puma, personaje al que volveremos más adelante, hace posible observar la tradición gráfica y oral andina. Comentaremos brevemente este dibujo, como quien va preparando a nuestros lectores sobre el tratamiento de la imagen en esta investigación, es decir, que la emplearemos de modo esencial y no como un adorno; teniendo en cuenta que la estampa evidencia siempre un conocimiento y una subjetividad única.



Figura 2: DEPÓCITO DEL INGA, COLLCA/ Topa Ynga Yupanqui / administrador, suyoyoc / apo Poma Chaua / depócitos del Ynga / qullqa / suyuyuq / apu
Fuente: Det Kongelige Bibliotek, 2001 [1615], p.337

Ante todo, la imagen “DEPÓCITO DEL INGA COLLCA” muestra a dos personajes en el eje central de la estampa, uno de ellos es el Inca, lo sabemos porque se inscribe el nombre “*Topa Ynca Yupanqui*” pero también por cómo está

caracterizado: en la cabeza lleva una diadema, utiliza unas orejeras⁸, una porra y una vestimenta decorada con tocapus, esto lo podemos observar en la franja central del traje, apenas logramos ver unos grafismos. El trazo del Inca es de mayor proporción, acentuando su majestuosidad, que el de la otra figura que lo acompaña en el centro; se trata del administrador de la collca. La collca es el depósito de alimentos e insumos del estado, ahí se almacenaban: papa, carne deshidratada, lana de camélidos, maíz, camote, algodón, coca, etc; tanto en la parte inferior y superior alcanzamos a apreciar los almacenes. El administrador sujeta con ambas manos un kipu⁹, una larga cinta horizontal que anudaba hilos verticalmente (LIENHARD, 1990), esta herramienta tiene como función principal llevar la cuenta y la estadística de los bienes del Tawantinsuyo, es un archivo que facilita la administración.

La escena que muestra el dibujo transmite la finalidad del kipu, cuando observamos la mano de Topa Ynca Yupanqui señalando los pequeños nudos, asociándolos a la cantidad de suministros que van a sustentar su reino. De ahí que la figura 2 nos permite afirmar que la población originaria tenía otras maneras de generar discursos y narrativas, regidas por la oralidad y el ícono. Fuentes oriundas que guardan la memoria, los conocimientos y las prácticas culturales, pero que van a ser subestimadas y posteriormente apropiadas (DE SOUSA SANTOS, 2010) —para utilizarlas como instrumentos de conversión religiosa— por aquellos que llegaron, los españoles.

Los Reyes Católicos arribaron al Tawantinsuyo y empezaron a gobernar desde “el monopolio de su propio sistema de comunicación oficial, basado en la preeminencia absoluta de la escritura alfabética. De este modo, ellos ‘borraron’, con un plumazo, los universos culturales y la autonomía discursiva de los autóctonos” (LIENHARD, 1990, p.14). Es así que la palabra escrita contraria y ajena al sistema comunicacional andino inicia su camino, a pesar de que la gran mayoría de los conquistadores no sabían leer ni escribir el idioma que predicaban, la escritura mantuvo su autoridad porque sirvió en “la implantación y la organización del sistema colonial” (Id., p.790). Fue entonces que a partir de la escritura se empezó a imaginar la metrópoli o mejor dicho “la ciudad letrada” (RAMA, 1984, p.25) presidida por supuesto por el Rey

⁸La orejera es un elemento repetitivo, por lo menos en las ilustraciones de Waman Puma, que permite indicar el linaje incaico de un personaje.

⁹Interpretar el kipu “supone la percepción simultánea de un signo numérico, de su posición en los ejes horizontal y vertical, y de un color, operación facilitada por la ayuda mutua que prestan el tacto (nudos) y la vista (color, posición). Cada signo responde por lo menos a tres preguntas: ¿cuántas unidades (decenas, etc.), de qué categoría, en qué momento de la sucesión temporal?” (LIENHARD, 1990, p. 55).

pero además por un grupo de personas hábiles en las letras —religiosos, cronistas, administradores, escribanos¹⁰— para ejecutar y proclamar las normas que van a regir en las Indias del Perú.

Llegado a este punto, creemos que fue necesario reconocer el panorama que se vivió durante la colonización, el choque entre ambas culturas, específicamente en los modos de comunicación, para dar cuenta de la tensión que significó la construcción de la ciudad letrada (RAMA, 1984). Así, posteriormente continuar con el desarrollo de nuestro apartado que trata justamente de quienes cuentan la historia de ese momento crucial: la colonización del territorio del Tawantinsuyo y los 40 años que se extienden tras la conquista, en las Crónicas de Indias.



Figura 3: REGIDORES. TENGA LIBRO QVIPO [cordeles con nudos usados en contabilidad],
CV[EN]TA, surcococ [administrador dispensero]
Fuente: Det Kongelige Bibliotek, 2001 [1615], p.814

La figura 3 “REGIDORES. TENGA LIBRO QVIPO”, del autor Waman Puma, sintetiza muy bien lo ocurrido. Instituido el dominio de la escritura, el personaje central de la imagen, un administrador encargado de las despendas —antiguamente de la collca— pareciera tener una actitud ambivalente de lo que lleva en sus manos. De un lado, sostiene el kipu ubicándolo en la parte inferior de la imagen, en el espacio que corresponde al hurin¹¹ o mundo de abajo en la cosmovisión andina;

¹⁰Los escribanos cumplieron “la función de preservar, por medio de la escritura, el control metropolitano sobre las empresas colonizadoras” (LIENHARD.1990, p. 49).

¹¹Hurin vocablo quechua que en español significan abajo, en la cosmovisión andina atiende valores de: subordinación, oscuridad, noche, luna.

otorgándole una connotación de subordinación frente al objeto que sujeta con la otra mano: el libro. El libro, ocupa un espacio en el plano superior de la imagen o hanan¹², así obtiene un sentido de poder, esto se intensifica en la mirada que dirige el administrador al escrito de asombro o temor.

La ilustración demuestra la sustitución de una herramienta, el kipu, y la adquisición de otra, el libro o la palabra escrita; este proceso de adaptación no fue nada amable, estuvo mediada por la violencia que atravesó por completo a las poblaciones prehispánicas. Es así que la adquisición del idioma, el español, y la escritura se convierten en cuestiones vitales para insertarse en la sociedad colonial. Por tal razón, reparamos que la imagen plantea ese cambio, con cierto desconcierto en la actitud del administrador frente a lo que será su nueva herramienta de trabajo, el libro, un soporte que le permitirá rendirle cuentas al Virrey, ya constituida la colonia.

No todos los pobladores originarios aprendieron a leer y a escribir, la distribución de conocimiento en la época de la colonia fue definitivamente poco favorable para los indígenas. Los únicos que tuvieron la posibilidad de instruirse fueron aquellos habitantes que tenían un lazo familiar o que formaban parte de la panaca Inca¹³, administradores, jefes del ayllu o curacas; pero además los hijos de los españoles con mujeres nativas, es decir, los mestizos. Este proceso de acceso a las letras se da principalmente por las misiones evangelizadoras, los misioneros que con afán por la conversión cristiana van a enseñar a leer y a escribir en castellano a la población oriunda. Posteriormente, en el virreinato, empezaron a funcionar las escuelas sólo para unos pocos, ahí también se pudo adoptar la práctica europea de la escritura.

Hasta ese momento los únicos que podían desarrollar relatos e informar sobre lo que acontece en las Indias del Perú eran los europeos, sin embargo surge un apremio, una “necesidad de dirigirse —por medio de cartas o memoriales— a los representantes de la colonia o al rey para quejarse de abusos, reivindicar derechos [...] proponer soluciones adecuadas a las tradiciones socioculturales de los autóctonos” (LIENHARD, 1993, p.55). Por primera vez, los informantes, el “letrado andino” (GARCÍA-BEDOYA, 2020, p.35) —denominado despectivamente de indio ladino porque tenía la habilidad de escribir en castellano, no siendo europeo, y ser cristianos,

¹²Hanan palabra quechua que en español significa arriba, en la cosmovisión andina asume valores de: poder supremo, luz, día, sol.

¹³“Las Panacas eran familias descendientes de los incas, por ese linaje estaban a cargo de un ayllu o conjunto de familias unidas por un mismo pasado y cultura. Las Panacas administraban y mantenían las costumbres y memorias de sus antepasados”(BELLMUNT. **EsArte Galería Arte Física y Virtual**, 2016. Página artistas. Disponible en <<https://esarte.pe/panaca-real/>>. Acceso en: 20 de jul. de 2020).

en sus creencias, e hispanizados en sus costumbres— junto a los mestizos se apropian de la pluma, del idioma y el método del conquistador para empezar a narrar su propia historia.

El impacto inicial de la escritura se transforma, a través de la apropiación de la palabra escrita, en la oportunidad para hablarles “de igual a igual” (LIENHARD, 1990, p.89) a los europeos; pero lo más importante es que se empiezan a generar discursos desde un punto de vista nuevo, una voz propia del sujeto que perduró a la “desestructuración social” (WACHTEL, 1976, p.208) que significó la colonización. Si antes escribían con sus voces, es decir con las historias o informes que recogían, ahora la voz de los vencidos podía desplazarse en el texto sin la necesidad de que nadie escribiera por ellos.



Figura 4: ESCRIVANO DE CABILDO NOMBRADO DE SV M[AGESTA]D, *quilcay camayoc*
[escribano] redacta un testamento

Fuente: Det Kongelige Bibliotek, 2001 [1615], p.828

La figura 4, de Waman Puma, “ESCRIVANO DE CABILDO NOMBRADO DE SV MA[AGESTA]D” muestra a ese nuevo sujeto que ahora puede leer y escribir, un escribano andino representado en la parte central de la ilustración, quien desliza su pluma en una hoja, las primeras líneas de un texto: “*En el nombre de la Santísima Trinidad hago el testamento de don Pedro.../en este rreyno /*”.

La redacción del primer párrafo que observamos en la imagen corresponde a un testamento, el escribano andino sigue la normativa del castellano,

también inserta en el texto la ideología de la conquista, la religión católica, cuando menciona a la Santísima Trinidad, es así como da fe, legitimidad a lo que escribe. Al mismo tiempo, en la mesa donde está ejerciendo su labor de escribano observamos una serie de objetos que nos llama la atención: la pluma con la que acciona en la imagen, un tintero y un repuesto con otra pluma asegurada alrededor con una especie de arma. En el lado superior encontramos un crucifijo y la biblia en el extremo de la mesa.

Todos estos elementos resaltan la relación entre escritura y el dogma católico, el poder, una unión inseparable en la colonización y para los procesos sociales posteriores a ella en el Perú. Por otro lado, si contemplamos el entorno del escribano podemos ver que Waman Puma enfatiza al colocar un estante con varios libros, la condición de letrado del personaje andino; interesante además que en la lucha por darle una centralidad a la escritura no deja de lado a la naturaleza cuando coloca unas flores cabizbajas o marchitas en la diadema del escribano o con la pequeña ventana por donde aparece inadvertido el cielo, el hanan, donde habitan los dioses.

A continuación, vamos a retroceder casi al inicio de esta sección para continuar desarrollando lo que no culminamos, teníamos que tener ciertas nociones para poder explicar con claridad el proceso de la Crónica de Indias. Entender, específicamente, quiénes eran los que narraban, desde qué lugar, para quién, cuáles fueron las demandas que enfrentan los pobladores originarios frente al encuentro entre dos modos distintos de ver el mundo. Cómo influyó en la construcción de un nuevo sujeto andino —que ahora ya conoce la escritura—y de qué manera, paralelamente a él y en mayor proporción poblacional, surge el mestizo con una voz también particular en este contexto.

En ese sentido las Crónicas de India fundamentalmente documentan lo que sucede en un lugar. Quienes contaron la historia al principio fueron los europeos desde el punto de vista del conquistador, es decir a partir de una voz que se coloca encima de otra; por lo que relatan su travesía sin lidiar con lo diverso del lugar y recalcan en todo momento el capital, las fuentes de extracción, el oro y la riqueza. Es así como llaman la atención de las altas autoridades de la empresa de la conquista y promueven la colonización. La crónicas fueron, digamos, textos que publicitan la conquista y brindan al lector europeo “un sentido de propiedad, derecho y familiaridad respecto de las remotas partes del mundo en las que se invertía y que estaban siendo exploradas, invadidas y colonizadas” (PRATT, 2010, p.24).

Del mismo modo aparece otro tipo de cronista de Indias, un poco más preocupado por las injusticias que vivían las poblaciones oriundas de los Andes, estos intentan un discurso de denuncia, la mayoría de cronistas de este bloque es religioso. Ambas perspectivas, sujeto conquistador y religioso, o amante del mundo andino, corresponden a “fuentes ‘clásicas’ que los historiadores han utilizado con más frecuencia hasta el presente”(WACHETL,1976, p.32), lamentablemente.

Esto último lo podemos afirmar desde nuestra propia experiencia, pues en el Perú cuando nos enseñan sobre historia o literatura, por ejemplo, empiezan con los discursos foráneos y no con fuentes más autóctonas. Desde la escuela se empiezan a apagar las voces para reproducir el discurso europeo de “lo que vieron y dijeron” (PRATT, 2010, p.32), se prefiere una tradición ajena y a esta la denominan de oficial. De ninguna manera desvalorizamos la perspectiva del colonizador sobre nuestro territorio; estamos de acuerdo con Wachtel (1976) cuando plantea tener mucha prudencia al enfrentarnos a esos textos y utilizarlos principalmente como fuentes que corroboren las informaciones de los cronistas indígenas y mestizos.

Tenemos que cruzar la línea y empezar a leer, escuchar atentamente, recuperar la voz y la mirada de los que narran desde otras perspectivas la conquista; este ímpetu también debería arrastrar a las demás disciplinas que se dictan en los colegios o en las universidades y de esta manera resguardar la memoria compartiéndola y empezar a “renombrar las metáforas del Nuevo Mundo[...]liberando el tiempo presente de su peso muerto de ideologías concretadas bajo el poder de las letras y las armas” (PEREIRA,2014,p.204). Por consiguiente, desarrollaremos el tercer bloque, en relación a la posición del sujeto que enuncia la Crónica de Indias, que corresponde al letrado andino y el mestizo.

La Crónica de Indias en este trecho va a incorporar a los que están al otro lado del margen, discursos que corresponden al sujeto andino letrado y al mestizo. Algunos investigadores denominan a este tipo de relato, “crónica de los vencidos”; Martin Lienhard (1983) propone ir más allá y prefiere nombrar a este grupo desde una perspectiva más amplia, sin trazar ninguna separación étnica entre indios y mestizos, la define como “crónicas mestizas”.

Las crónicas mestizas se redactan “entre el momento de la conquista y el comienzo del siglo XVII” (LIENHARD, 1983, p.106), se caracterizan por ser creaciones textuales que narran “la historia autóctona pero con una insistencia mucho mayor en la situación contemporánea” (Ibid., p.113). Además pretenden una

transcripción de relatos orales directa, la evocación constante del pasado y algunas veces tienen un carácter de denuncia porque se enfrentan al colonialismo. Su finalidad puede ser religiosa, cultural o política y dependerá por completo de la voluntad del cronista; aparte de eso, los autores de las crónicas no hablan una única lengua, son bilingües y hasta políglotas.

Los autores más representativos son: Titu Kusi Yupanki que escribirá *“Relación de la conquista del Perú”* (1570); Waman Puma, con *“Nueva corónica y buen gobierno”* (1615); y Garcilaso de la Vega *“Comentarios reales de los Incas”* (1609). Estos textos “cultivan la memoria colectiva” (Ibid., p.113) del pasado indígena y dan cuenta de la representación del nuevo sujeto andino y mestizo en la instauración de la colonia y el virreinato del Perú.

La única obra de este tercer bloque que saldrá a la luz, impresa en la época, será la de Garcilaso *“Comentarios reales de los Incas”*; el resto de textos producidos van a ser olvidados o se extraviaron como por ejemplo *“Nueva corónica y buen gobierno”*. Sin embargo, con el pasar del tiempo, específicamente “en las luchas por la independencia, en la búsqueda de una identidad nacional y continental las crónicas mestizas recuperan su mérito histórico: el de constituir la primera formulación de una conciencia indo-latinoamericana” (LIENHARD, 1983, p.115).

Hasta el día de hoy las crónicas mestizas, posteriormente crónicas literarias o periodísticas latinoamericanas van a calar fuertemente en nuestra conciencia, cuando nos transmiten conocimiento y en nuestro sentir porque cuestionan la historia. El cronista es un observador crítico y esto le permite dar una voz a los que están en el margen.

2.2 WAMAN PUMA

Empezaremos este apartado comentando algo que seguramente el lector y lectora se preguntan constantemente cuando hacemos referencia al autor de *Nueva corónica y buen gobierno*, ¿Por qué Waman Puma y no Felipe Guamán Poma de Ayala? La gran mayoría de lectores conoce al cronista por Felipe Guamán Poma de Ayala, no obstante queda inadvertido que es un nombre compuesto por dos raíces idiomáticas que se encontraron violentamente en la colonia.

Felipe y de Ayala corresponden a una tradición europea, el nombre es bastante común y proviene del español mientras que el apellido, nos cuenta el cronista, fue adquirido gracias a su padre Guamán Mallqui. Personaje que defenderá a las tropas

de la Corona española de Gonzalo Pizarro¹⁴, específicamente, a Luis Avalos de Ayala quien le otorgará en agradecimiento su apellido (ESPINO VEGAS, 2018), trofeo que le va a conferir prestigio en la sociedad colonial. A partir de ese momento Guamán Mallqui pasará a llamarse Martín Ayala.

Por otro lado, Guamán Poma, proviene de la lengua quechua; Waman Puma, ambas palabras hacen referencia a animales poderosos: Waman, significa águila o halcón y Puma se refiere al puma, un animal fiero, nativo de este lado del mundo. Es así que en esta investigación nos referiremos al cronista a partir de la raíz andina de su nombre: Waman Puma, porque estamos dispuestos a crear un imaginario que renombre lo propio, a provocar al lector o lectora a cuestionarse más sobre las palabras y sus significados, y de esta manera construir una identidad latinoamericana más despierta a lo que nombra y mira.

Resulta complicado esbozar una biografía del cronista andino, los datos que se tienen de él son los que Waman Puma redacta en *Nueva corónica y buen gobierno*, a partir de un texto de tinte autobiográfico y en el que en diversas ocasiones también se autorretrata en las ilustraciones, es así que va construyendo su identidad a lo largo del relato. Nació en 1550, aproximadamente, en San Cristóbal de Sutunto, ubicado en la provincia de Lucanas del distrito de Cabana, en el actual departamento de Ayacucho (Perú) donde pasó sus primeros años. Proviene de una familia con un linaje de dos de los antiguos reinos prehispánicos más importantes del territorio andino: Inca y Yarowilca.¹⁵ Su padre fue Guamán Mallqui, descendiente de la dinastía Yarowilca Allauca Huánuco y por línea materna, su madre fue Curi Oollo, descendiente de la panaca Inca.

La procedencia de Waman Puma le permite tener un estatus social favorable en comparación a otros pobladores andinos, aún más, le concede la condición de cacique legítimo; ósea, de autoridad indígena. Todo esto le permite tener acceso a algunas prácticas culturales europeas, especialmente a leer y a escribir, destreza que le

¹⁴Gonzalo Pizarro, hermano de Francisco Pizarro, llegó al Perú en el tercer viaje que realizó la empresa de la conquista para apoderarse definitivamente del Tawantinsuyo. Posteriormente, va a encabezar una rebelión en contra de las nuevas normas que decreta la Corona Española en relación a las encomiendas; estas leyes tienen la finalidad de proteger a los pobladores oriundos del trabajo forzado y la sobreexplotación que padecen en las encomiendas. La insurrección de Gonzalo Pizarro resultó fallida, por lo que fue apresado y condenado a muerte.

¹⁵Los Yarowilca eran una cultura muy poderosa y aguerrida, ocuparon el territorio que hoy en día pertenece al departamento de Huánuco; ahí podemos encontrar diversos restos arqueológicos que dan cuenta de su riqueza cultural, pinturas rupestres y Chullpas (eran una especie de féretros en forma de torre donde se sepultaban a habitantes con un estatus social importante). Posteriormente, fueron conquistados por los Incas.

brindará las herramientas necesarias para colocar su propia voz y desarrollar una narrativa en *Nueva corónica y buen gobierno*. En la ciudad de Huamanga (Ayacucho), lugar al que se traslada junto a su familia, es donde el autor podrá acceder a la educación impartida por su hermanastro Martín de Ayala —hijo natural de Curi Ocllo con el capitán Luis Avalos de Ayala— preparándose en la historia sagrada y las letras europeas.

Esta cualidad denominada despectivamente de indio ladino pero que nosotros preferimos llamar de “letrado andino” (GARCÍA-BEDOYA, 2020) lo insertará en la ciudad letrada (RAMA, 1984). De esta manera en su juventud será asistente e intérprete en diversas ocasiones de los españoles, “e trauajado, entrándome a medio de los pobres y seruiendo a Dios y a su Magestad, prendiendo las lenguas y le[e]r y escriuir, seruiendo a los doctores y a los que no sauen y a los que sauen” (GUAMÁN POMA, 1980[1615], v.2, p.127). Esta labor le concede una posición de observador privilegiado, cuestión que posteriormente irá a documentar en su obra desde una perspectiva crítica, al ser testigo de las calamidades de los visitantes eclesiásticos cuando ejercen la extirpación de idolatrías¹⁶, sobreexplotación de trabajo en las minas y epidemias que causaron la muerte de millones de indígenas.

Párrafos atrás, habíamos comentado que Waman Puma suele auto-retratarse en sus ilustraciones y de esta manera posibilita que conozcamos un poco más de su historia personal, aparte de eso “muestra el deseo de perdurar en el tiempo (GISBERT, 1994, p.108). La figura 6, “P[ADR]E MARTÍN DE AILA, S[AN]TO DE DIOS AMADO”, nos acerca a un personaje crucial para la educación del autor en las letras pero también en el dogma católico, Martín de Ayala, su hermano. Figura que aparece de pie en el lado izquierdo de la imagen, recalamos esto porque es el único que se encuentra en una posición vertical en contraste con los demás personajes que permanecen arrodillados en la ilustración.

En la parte superior de la figura del hermano de Waman Puma aparece inscrito lo siguiente: “*Padre Martin de Ayala, mestizo, hermitaño, fue zazerdote de misa*”, en una mano lleva el libro sagrado de la conquista, la biblia, y con la otra apunta hacia el autor con su dedo índice, probablemente esté leyendo un trecho del breviario a los que se encuentran en el extremo derecho de la imagen: el cronista, su padre y madre. Los tres hincados de rodilla, tienen sus manos en posición de oración y cada uno lleva

¹⁶Por ejemplo, del movimiento indígena Taki Onqoy “movimiento mesiánico, antieuropeo, que estalló en los Andes centrales en 1564” (GUAMÁN POMA, 1980 [1615], v.2, p.104)

entre ellas un crucifijo; nos llama la atención la distribución de tamaños de estos tres personajes, la figura que sobresale claramente por el poder que quiere transmitir Waman Puma, es la del padre del autor Martín Ayala. Viste un traje digno de su linaje, además usa un estampado con formas de diamantes, esta es una característica que el cronista traza cuando se trata de algún familiar sea abuelo, padre o él mismo (LÓPEZ-BARALT, 1988). Paralelamente observamos en la imagen al autor pequeñito, creemos que así representa su corta edad, pero atentísimo a lo que proclama el Padre Martín. También observamos la imagen incompleta, es decir una imagen que no es de cuerpo entero, como la estampa del autor y el padre de éste, de su madre Curi Ocllo o Juana Coya su nombre hispanizado que aparece grabado en el dibujo.

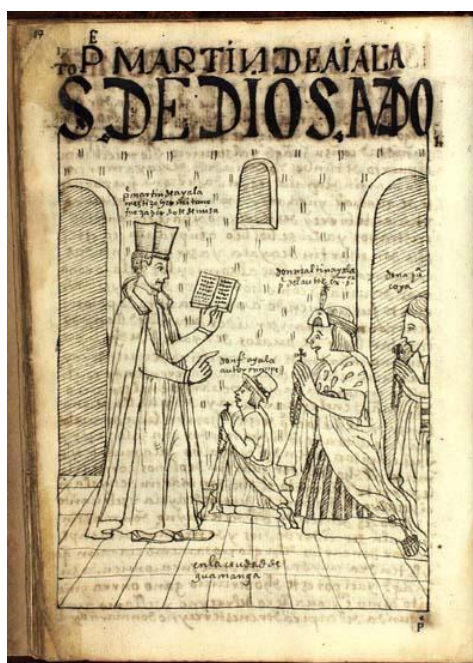


Figura 5: P[ADR]E MARTÍN DE AIALA, S[AN]TO DE DIOS AMADO/ padre Martín de Ayala, mestizo hermitaño, fue zazerdote de misa. / don Felipe Ayala, autor, príncipe / don Martín Ayala, padre del autor, excelentísimo señor / doña Juana, *coya* [reina] / en la ciudad de Guamanga / quya.

Fuente: Det Kongelige Bibliotek, 2001 [1615], p.17

Finalmente la figura 5 condensa los primeros años del autor junto a su familia, sus padres de los que hereda el linaje y a su vez historias épicas de los reinos prehispánicos situados en la región andina. Del mismo modo, nos permite conocer a su hermano quien instruye a toda la familia en la fe cristiana, pero sobre todo a Waman Puma en la escritura: “Y el dicho sancto hombre le enseñó a sus hermanos y al autor deste dicho libro, por dónde se bino a escriuirse la dicha Primer corónica por este dicho galardón mestizo, por los uertudes y oraciones que hazía este dicho cacique prencipal y

su señora” (GUAMÁN POMA, 1980 [1615], v.1, p.12). De esta manera Waman Puma, un letrado indígena, “un sujeto social también colonial y heterogéneo capaz de moverse en distintos terrenos con una interpretación de la historia entre cristiana e indígena” (ORTIZ, 2010, p. 4-5) va a apropiarse de la escritura y empezará la ardua tarea de redactar *Nueva corónica y buen gobierno*.

Ubicamos el manuscrito de Waman Puma en el siglo XVI, en el género de la Crónica de Indias, específicamente en lo que Martin Lienhard (1983) denomina crónicas mestizas. Se trata de un nuevo sujeto que enuncia con un intensa voluntad por comunicar su propia mirada sobre la historia prehispánica, a partir de los relatos orales que recopila de sus familiares y de los más ancianos “testigos de ojos y uista” (GUAMÁN POMA, 1980 [1615], v.2, p.258), ya no es la voz europea que redacta de lo que desconoce con un tono maravillado y muchas veces prepotente frente a lo diverso. Ahora, el cronista andino, escribe desde “un punto de vista directo” (WACHTEL, 1976, p.31), conoce las diversas problemáticas que viven los pobladores de las Indias del Perú, en todos los estratos sociales altos —la situación de los caciques legítimos— hasta los más pobres.

Es así que Waman Puma toma una posición frente a la época que le toca vivir cuando redacta su crónica. Asimismo, una razón que lo moviliza en el desarrollo de sus intenciones literarias es el despojo de sus bienes y destitución como cacique por un individuo de bajo rango (WACHTEL, 1976); por lo que inicia una disputa en 1590, específicamente por unos terrenos ubicados en Chupas¹⁷, con el aparato judicial de la administración española. Conocemos esta información por el Expediente Prado Tello¹⁸ que la investigadora Rolena Adorno (1995) hace mención cuando se refiere a algunas fuentes reales que dan cuenta de la existencia del cronista. Finalmente el litigio no tiene un resultado favorable para Waman Puma y en 1600 es sentenciado a doscientos azotes y al destierro.

¹⁷Chupas se sitúa en la provincia de Guamanga en el departamento de Ayacucho, Perú.

¹⁸“En noviembre de 1991, monseñor Elías Prado Tello y Alfredo Padro Tello hicieron publicar un documento que había estado en posesión de su familia desde finales del siglo diecinueve [...] el documento completo, ahora publicado con el título *Y no ay remedio...* en homenaje a Felipe Guamán Poma de Ayala, suministra para todos los estudiosos del tema nueva y definitiva información sobre la vida del autor andino. El expediente contiene relaciones de procesos legales sobre el área de Chupas en las afueras de la nueva ciudad colonial de Huamanga” (ADORNO, Rolena. Génesis de la Nueva corónica y buen gobierno de Felipe Guaman Poma de Ayala. *El Sitio de Guamán Poma*, 2002 [1993]. Disponible en <<http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/docs/adorno/1995/index.htm>>. Acceso en: 05 de set. de 2019).

Lo ocurrido con el cronista, incita aún más su deseo de desarrollar una obra en la que pueda expresar su malestar frente al sistema colonial y su experiencia como sujeto andino letrado, de ahí que cuando Waman Puma elabora *Nueva corónica y buen gobierno* aspira a que el lector principal sea la máxima autoridad del Imperio español, el rey. La figura 6 “PREGVNTA SV M[AGESTAD], RESPONDE EL AVTOR, DON PHELIPE EL TERZERO” representa el anhelo de un encuentro y un diálogo entre el cronista y el rey Felipe III, suceso que nunca ocurrió. De cualquier manera el autor traza esta audiencia, observamos en la parte izquierda de la imagen al rey de España, sentado en su trono —advertimos su fisonomía diferente de los pobladores oriundos, básicamente por la abundancia de pelos en la cara, es decir, la barba— viste un traje sobrio que evidencia su proceder oligarca, resalta el adorno en el cuello y los puños de su blusa en forma de lienzo plegado o gorguera, luce una capa larga, una corona y un cetro seguramente elaborado de oro con el cual se dirige al otro personaje, Waman Puma, que yace arrodillado en el lado derecho de la ilustración

El autor de rodillas observa al Rey, viste un traje elegante, tejido de la cintura hacia abajo; en la parte superior de su vestimenta nos percatamos del estampado en forma de diamantes que utiliza para caracterizar su casta. Por otro lado, luce gorgueras en el cuello y los puños, además una capa, sus cabellos lisos descansan del sombrero que se encuentra en la parte inferior de la imagen. Sujeta con una de las manos, la crónica, mientras responde o asevera con el índice derecho lo que dialoga con el Rey: “COMunicaré con vuestra Magestad sobre el seruicio de Dios nuestro señor y sobre el seruicio de vuestra corona rreal y aumento y bien de los yndios deste rreyno. Porque unos le enforma mentira y otros uerdades” (GUAMÁN POMA, 1980 [1615], v.2, p. 338).

El encuentro ficticio con el rey de España culmina así, sabemos que el manuscrito por diversos infortunios nunca llegó a las manos de Felipe III, extraviándose por cuatro siglos. No obstante, la figura 6 nos da paso para un asunto que tiene que ver con el lugar de enunciación de Waman Puma en *Nueva corónica y buen gobierno*, importante para conocer a partir de qué elementos construye su autobiografía y examinar, en el siguiente capítulo, la producción del discurso en el manuscrito del siglo XVI. El lugar de enunciación del autor es una construcción fragmentada debido al desplazamiento cultural, social, económico y político que conlleva la conquista; en donde el cronista, como ya mencionamos anteriormente, supo desplazarse con cierta facilidad en los nuevos territorios simbólicos que se gestaron (SILVA, 2000).

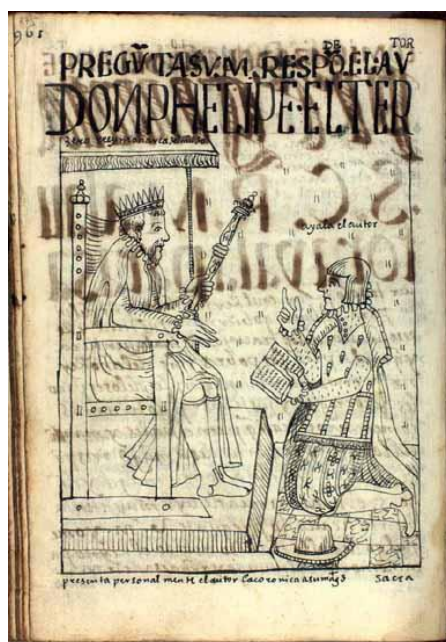


Figura 6: PREGVNTA SV M[agestad], RESPONDE EL AVTOR, DON PHELIPE EL TERzero, rrey monarca del mundo

/Ayala el autor / Presenta personalmente el autor la *Corónica* a su Magestad.

Fuente: Det Kongelige Bibliotek, 2001 [1615], p.975

El tránsito entre la tradición europea, espacio en donde aprende y se apropia de la escritura para producir otros conocimientos, y la tradición discursiva andina —la oralidad y el ícono— hace posible una mediación cultural que enlaza las formas de entender la realidad de ambos lados, a pesar de los antagonismos y del ejercicio de poder del sistema colonial que atraviesa a una parte, la andina, excluyéndola. El mediador, es decir, Waman Puma busca un camino para construir —o mejor dicho deconstruir porque problematiza los sentidos comunes del imaginario español— una narración distinta a partir de técnicas y estrategias que visibilice lo andino en Nueva corónica y buen gobierno.

En ese sentido, el letrado andino emplea una serie de roles, una sucesión de máscaras (LÓPEZ-BARALT, 1993) como estrategia para reconstruir una imagen con autoridad suficiente para dirigirse al rey Felipe III. La Gumanpomista Rocío Quispe-Agnoli (2004) se da la tarea de indagar en la obra cómo el autor asume diferentes identidades a partir de dos cuestiones: saber y poder. En el horizonte del saber, el autor es un intermediario entre ambas tradiciones y por tanto conocedor de lo andino y occidente, “se encuentra al yo/otro como informante, intérprete, escribano, notario, administrador colonial [...] traductor, indio ladino, consejero real, ermitaño que

anda por el mundo, testigo de vista y oídas”. Por otro lado, desde la perspectiva del poder, hace uso del prestigio que le brinda su linaje Inca y de su conversión católica “el yo/otro se presenta como príncipe, autoridad administrativa, autoridad para confesar y acusar, profeta, predicador investido por el Dios cristiano” (QUISPE-AGNOLI, 2004. p.249).

Todo lo anterior, la estrategia de adquirir diversos roles, resulta un poco confuso en el momento de emprender la biografía del autor; sin embargo la “multiplicidad de rostros” (Ortiz, 2010, p.6) que asume Waman Puma en la crónica nos permite reconocer las diversas funciones o cargos que se desempeñaban en las Indias del Perú; además revela la creatividad del autor para elaborar su historia de vida en paralelo a la historia del mundo, de los Incas, la colonización y el virreinato. Es así que las diversas identidades que convergen en la crónica ofrecen “claves de lectura para el tratamiento de la identidad y la alteridad latinoamericanas” (QUISPE-AGNOLI, 2004, p.227).

La última noticia que se tiene de Waman Puma pertenece al capítulo final de Nueva coronica y buen gobierno denominado “*Camina el autor*”; en el apartado cuenta sobre su último viaje a Lima para entregar el manuscrito en 1615 al Virrey y con él al rey de España. Esto se aprecia en la figura 7, el autor eje central de la ilustración se pone en marcha tras su deseo de entregar la obra a su destinatario. Intrincado camino por la distancia que significa ir de San Cristóbal de Sutunto (Ayacucho) hasta la Ciudad de los Reyes (Lima), pero también por los relieves del territorio y la condición del clima cuando atraviesa los andes hasta la costa “*por la ciera con mvcha neve i pasa por castrovirreina*” está inscrito en la parte superior y central de la estampa.

Emprenderá el viaje, podemos ver que toda la elegancia que muestra en sus trajes en las demás imágenes que hemos interpretado, no existe más, luce unos ropajes bastante sencillos y su característico sombrero. En su espalda lleva una carga, estará ahí la Nueva coronica y buen gobierno, nos preguntamos; por otro lado, Waman Puma sujeta con la mano izquierda un crucifijo símbolo de la religiosidad que profesa y con la otra un bastón para apoyarse al andar porque dice ser “biejo de ochenta años y enfermo, yr a tan lejos. Agradéscame este seruicio de treynta años y de andar tan pobre, dejando mi casa y hijos y haziendas para servir a vuestra Magestad. Y ancí que por lo escrito y carta nos ueremos” (GUAMÁN POMA, 2001 [1615], v.2, p.338).



Figura 7: CAMINA EL AVTOR con su hijo don Francisco de Ayala. Sale de la prouincia a la ciudad de los Reys de Lima a dar qüenta a su Magestad. Y sale pobre, desnudo y camina enbierno.

Fuente: Det Kongelige Bibliotek, 2001 [1615], p.1105

En la travesía lo acompaña uno de sus hijos, Francisco de Ayala, su vestimenta es similar a la de su padre y también lleva un bastón. En ambos lados derecho e izquierdo de la figura del hijo y el cronista aparecen tres animales que los escoltan; en primer lugar, un caballo en lado izquierdo, animal importado por los europeos para movilizarse y la guerra. El caballo es un emblema que atemoriza a la población prehispánica al ser una fiera desconocida para ellos, más adelante se empieza a incorporar en el imaginario indígena; no obstante denota cierto poder, no todos pueden tener uno. Entre la barriga y las patas del caballo se observa a un perro, se anota la palabra “amigo”; hacia el otro lado, en la izquierda encontramos otro canino de nombre “Lautaro” así se inscribe en el dibujo.

La presencia de ambos perros, es bastante importante, según la cosmovisión andina hasta nuestros días, se cuenta que ellos protegen a los hombres y mujeres de cualquier mal, absorben las energías negativas del entorno. Sobre todo son animales compañeros y sabios que tienen una relación muy particular con la muerte, la huelen, y son los que guían a los muertos hasta la otra orilla en donde empieza la vida nuevamente. Entonces el canino de acuerdo a cómo te has portado con él, si le diste un huesito o lo trataste con cariño, no te muerde y te ayuda a pasar tranquilamente. De la

figura 6 podemos inferir que por eso hay dos perros, así como dos personajes que van viajando quizás hacia la otra orilla.

Finalmente, la imagen devela la mediación cultural del autor, Waman Puma se posiciona en el centro dividiendo la estampa en dos mundos, el de arriba y el de abajo o hanan y hurin; en la parte inferior de la imagen aguarda una cruz en una de sus manos, la tradición católica. A continuación en la parte superior observamos el sol y la luna símbolos religiosos de la cultura andina, además un apu o cerro en el horizonte, así como la furia de la lluvia que explota en el cielo. Todos estos elementos y la manera de posicionarlos estratégicamente, desde nuestra interpretación, resalta la relación de intermediario de Waman Puma entre ambas tradiciones y cómo éste transita en ellas, a lo largo de un camino que desafortunadamente lo trasladará al olvido, pues *Nueva corónica y buen gobierno* no llegará a las manos de su deseado lector, el rey; sólo a partir del siglo XX se tendrá conocimiento de la existencia de la obra.

2.3 NUEVA CORÓNICA I BVEN GOBIERNO

Cuatro siglos después de escrita, *Nueva corónica y buen gobierno* fue hallada en la antigua Colección Real de Dinamarca por el investigador Richard Pietschman en 1908. Inicialmente Waman Puma escribió el manuscrito durante 1585 y 1615 pero reelabora la obra hacia 1613 y 1615, siendo la versión que conoceremos. Más adelante, *Nueva corónica y buen gobierno* será editada por primera vez en versión facsimilar por Paul Rivet para el Instituto de Etnología de París en 1936 y luego se editarán diversas versiones del libro en 1977, 1980 y 1987. La obra en 1997, en vista de ser un documento histórico único fue digitalizada por la Biblioteca Real de Dinamarca y disponibilizado en la web¹⁹. Actualmente, además, se encuentra en diversas bibliotecas online de acceso y descarga gratuita.

Nueva corónica y buen gobierno consta de 1200 páginas intercaladas con 398 ilustraciones, pertenece al género de la crónica, concretamente a la crónica de indias, al bloque que Martin Lienhard (1983) define como “crónicas mestizas”. Este tipo de narrativa, como hemos mencionado en párrafos anteriores, corresponde a producciones realizadas por los mestizos y letrados andinos (GARCÍA-BEDOYA, 2020). En general presentan una confluencia entre el discurso de la tradición andina y la

¹⁹El sitio de Guamán Poma: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>, además de albergar el texto original de *Nueva corónica y buen gobierno*, también tiene una serie de artículos y bibliografía que nos aproximan al autor.

europea. No obstante, según el investigador Dorian Espezúa (2020), *Nueva corónica y buen gobierno* aparte de utilizar el género de la crónica, también presenta otro tipo de elementos discursivos foráneos: la carta, la prédica católica, el escrito judicial, el emblema, etc; que el autor ingeniosamente utiliza y coloca en contacto con las tradiciones discursivas andinas: el ícono y la oralidad, principalmente.

Las memorias que conforman *Nueva corónica y buen gobierno*, fueron compartidas al autor por los “testigos de ojos y uista” (GUAMÁN POMA, 1980 [1615], v.2, p.258) a través de la tradición oral. Los testigos de vista son los ancianos que vivieron en carne propia los primeros años de la conquista y que también conocieron la cultura, organización política y social de los antiguos pobladores de la región andina. Waman Puma traslada sus voces al texto y miradas a las ilustraciones en la obra. La tradición oral le sirvió como fuente principal para desarrollar su relato, principalmente cuando se refiere al periodo prehispánico y a la conquista del Imperio Incaico. Por otro lado, el autor a lo largo de la narración, asume el rol de testigo de vista también cuando nos narra lo que ve, su malestar frente al sistema colonial, su historia personal y experiencia como sujeto andino letrado.

La sociedad colonial, en donde cohabita verticalmente el imaginario español sobre el andino, constituye la desestructuración de la organización social de los andes. De este modo “muchos de los caciques legítimos son destituidos” (WACHETL, 1976, p.258) y desprendidos de sus posesiones. Este es el caso de Waman Puma quien iniciará una disputa con el aparato judicial de la administración española, con el fin de recuperar su estatus de cacique y las tierras que le pertenecían en el territorio de Chupas. Desafortunadamente fue un intento fallido y es condenado al destierro.

Así, Waman Puma “después de haber sido despojado de sus bienes [...] parece haber errado de un pueblo a otro, sirviendo de intérprete en su calidad de indio ladino”(WACHETL, 1976, p.247), de ahí que, el proceso colonial para el cronista fue una dura experiencia, no solo porque sintió la opresión directamente, sino porque también observó las injusticias que se daban alrededor de ella. Todo esto lo movilizó a escribir *Nueva corónica y buen gobierno*, obra que será escrita y dirigida al rey de España, Felipe III en búsqueda de un cambio real para la población indígena.

La figura 8 “CAPÍTVLO DE LOS PASAGEROS: ESPAÑOLES DEL TANbo [mesón] y criollos, mestizos y mulatos y criollas, mestizas y españoles cristianos de Castilla/ tanbos” es una, de muchas, de las imágenes en la obra que

ejemplifica la praxis violenta y abusiva del sistema colonial. Se trata de un episodio en donde observamos en el lado izquierdo de la imagen a un español, lo identificamos por el estereotipo con que el cronista dibuja a los europeos barba y vestimenta. Este personaje, según Waman Puma, sería un sacerdote que estaría trasladándose, viajando a caballo, en la red de caminos²⁰ que habían desarrollado los Incas para desplazarse por todo el territorio del Tawantinsuyo. En la parte inferior y central de la imagen podemos leer “tanbos”, esta palabra en la ilustración nos permite conocer el contexto de la acción en la imagen.



Figura 8: CAPÍTULO DE LOS PASAJEROS: ESPAÑOLES DEL TANBO [mesón] y criollos, mestizos y mulatos y criollas, mestizas y españoles cristianos de Castilla/ tanbos
Fuente: Det Kongelige Bibliotek, 2001 [1615], p.541

Los tambos eran albergues para los viajeros en donde podían descansar, tomar agua y alimentarse para después continuar su camino, durante la colonia y en el virreinato estos establecimientos continuaron siendo utilizados. No obstante, la función de este establecimiento de paso se ve perjudicada por los constantes atropellos que ocurrían ahí y que afectaban a la población que resguardaba los tambos: saqueo de alimentos, violaciones a mujeres y niñas, exigencia de labores no remuneradas, abuso de poder. El autor, nos deja ver explícitamente en la imagen este hecho cuando dibuja del otro lado de la estampa, a la derecha, a un indio que lleva el cargamento del sacerdote atado a su espalda. El indio se encuentra de rodillas, sometido,

²⁰Se le denomina a este recorrido Qhapac Ñan, traducido al castellano Camino Inca.

con un gesto de dolor y lágrimas en los ojos, el español lo jalonea fuertemente de los cabellos y recibe una patada en el pecho, un golpe potente que casi provoca que se desplome completamente en el piso, sus dos manos se aprestan a sostenerlo, a resistir. Observamos cierto placer en el español cuando vulnera al indio pero además nos llama la atención el gesto del caballo, el animal tiene un rostro casi humano que parece disfrutar y sonreír de los golpes que recibe el indio. El cronista deshumaniza completamente al español, lo asemeja al caballo, lo transforma en una bestia irracional sin la humildad y las buenas costumbres que propaga el dogma católico. De esta manera denuncia los abusos del sistema colonial, del clero específicamente, para con la población indígena.

Nueva corónica y buen gobierno se construye a partir de una subjetividad indígena particular que narra textual y visualmente la disputa que caracterizó el proceso colonial, pero además, da un testimonio²¹ personal de las vivencias e ideas de Waman Puma sobre el mundo colonial de los andes. En resumen, el libro presenta tres divisiones temáticas: la historia de la creación del mundo y del mundo indígena —a este corpus se le denomina Nueva corónica—, la historia de la conquista del imperio incaico y sus costumbres; y por último, el testimonio sobre la vida en el Perú virreinal o Buen gobierno.

El argumento tendrá como finalidad condenar la crueldad de los funcionarios coloniales, civiles y eclesiásticos del virreinato del Perú, favorecer la restitución de tierras a los antiguos propietarios²², fe en la religión cristiana y su instauración en todo el territorio. Del mismo modo propondrá la creación de un estado soberano andino presidido por el rey español. Waman Puma tanto en la temática y el desarrollo del discurso de Nueva corónica y buen gobierno presenta creativa y novedosamente un testimonio “de resistencia ante y negociación con el poder colonial europeo, así como una respuesta alternativa a las historias del hombre andino que los autores europeos escribieron a partir del siglo XVI” (QUISPE-AGNOLI, 2020, p.9).

Ahora bien, este apartado se centra en el testimonio ocular que revela Waman Puma en las 398 ilustraciones y que componen la crónica. Por tanto,

²¹“O testemunho é a narrativa da experiência de uma coletividade que negocia discursivamente sua legitimidade”(LESSA, 2012, p.162)

²²“Poma insta el retorno al orden primordial, donde las cosas y los hombres están en el lugar que siempre le fue asignado: cada uno en el pueblo donde nació; el cacique, respetado como cacique (aunque vestido a la española), y el indio siendo un buen tributario (vestido con prendas tradicionales)” (WACHETL, 1976, p.258)

comentaremos la obra a partir de cómo el autor aborda en las imágenes “el choque [...] provocado por la llegada de los hombres blancos y la derrota de los dioses tradicionales” (WACHETL, 1976, p.135) para finalmente en el capítulo III, de esta investigación, poner en contacto la visualidad singular de *Nueva Corónica y buen gobierno* con otros testimonios visuales, más contemporáneos, hechos en el Perú.

La imagen en *Nueva corónica y buen gobierno* no se limita a acompañar o reforzar lo que relata el texto; es otro tipo de registro que elabora Waman Puma de la realidad del mundo andino, que se desplaza y traza su peculiar camino sin las “exigencias retóricas de una carta al rey. Cuando escribe en castellano [...] su ego colonial vigilante habla por él y controla cada palabra o frase que escribe, para asegurarse de que el rey de España lo vea como uno de sus más fieles súbditos” (RIVERA, 2015, p.21). Por el contrario, la narración visual de la obra va a registrar mucho más, con mayor libertad, cómo el autor “percibe el mundo colonial a través de la óptica del sistema espacio-temporal indígena”. Esto quiere decir que en el testimonio ocular que presenta la obra hay un retorno al “orden primordial” (WACHETL, 1976, p.262) cuando incluye en las imágenes aspectos de la cosmovisión del mundo de los andes.

De este modo, el testimonio ocular en *Nueva corónica y buen gobierno* se aparta de la episteme occidental, dándole una legitimidad al conocimiento y las prácticas culturales de la comarca andina, creando una narrativa de la sociedad peruana, en donde la imagen tiene un papel subjetivo y político. Algunos investigadores han reflexionado sobre la teorización visual del autor, en síntesis, se trata del espacio-temporal andino y cómo este se desarrolla en la imagen. Existen dos estudios que para el caso específicamente de esta investigación nos han permitido reflexionar y conocer algunas perspectivas de análisis sobre las imágenes de Waman Puma: “*Sociología de la Imagen: Miradas ch’ixi desde la historia andina*” (2015) de Silvia Rivera Cusicanqui, concretamente en el capítulo II y el libro “*Guamán Poma. Testigo del mundo andino*” (2003) —en donde se examinan una a una las imágenes que conforman la crónica— de Carlos González, Hugo Sánchez y Francisco Sánchez.

A continuación, desarrollaremos los conceptos más importantes que ambos libros nos dejan sobre la teorización visual de Waman Puma en *Nueva corónica y buen gobierno*. Primeramente, Silvia Rivera Cusicanqui (2015) plantea la idea del mundo al revés como una constante en la obra del cronista, es decir, que el orden

“social, vital y cósmico” (Ibid; p.213) que poseía la sociedad andina es modificado por el caos que significa la conquista: “el mundo al revés trastoca las jerarquías, pone a los serviles en condición de mandones, y traza rutas ilegítimas de ascenso social” (Ibid; p.181). La teorización visual del sistema colonial de Waman Puma se basa entonces en el orden/desorden y pretende un retorno, a través de la inclusión del espacio-temporal andino en las imágenes al “orden justo y un buen gobierno” (Ibid; p.179).

Asimismo, las ilustraciones que conforman *Nueva corónica y buen gobierno* se presentan para Rivera Cusicanqui (2015) como una teoría del colonialismo, en donde Waman Puma “dice lo que las palabras no pueden expresar en una sociedad de silencios coloniales” (Ibid; p.213). Si apelamos a un ejemplo, en los dibujos, el autor va a legitimar espacialmente en la estructura de la imagen las jerarquías prehispánicas sobre las foráneas, expresando de esta manera “elementos conceptuales y teóricos que se transforman en poderosos argumentos críticos. Y ellos apuntan a la imposibilidad de una dominación legítima y de un buen gobierno en un contexto colonial” (Ibid; p.180).

Continuando con el asunto, el libro “*Guamán Poma. Testigo del mundo andino*” (2003) de Carlos González, Hugo Sánchez y Francisco Sánchez propone una lectura de las imágenes que conforman *Nueva corónica y buen gobierno* a partir del estudio de la lateralidad. Este análisis visual, en resumen, se basa en la ubicación derecha/izquierda de los elementos que conforman las ilustraciones, lo que los investigadores denominan como valores de lateralidad. Los valores de lateralidad contienen tanto en el lado derecho e izquierdo una “carga simbólica múltiple” (Ibid; p.44) que corresponde a “un orden y pensamiento indígena jerárquico, en el cual cada personaje, divinidad u objeto está ubicado de acuerdo a constantes valóricas dependientes de su sexo, rango, calidad o importancia” (Ibid; p.44).

De esta manera el texto “*Guamán Poma. Testigo del mundo andino*” (2003) plantea un método para observar las imágenes de Waman Puma asumiendo dicotomías espaciales y de sentido, en donde la derecha tiene un peso de mayor importancia que corresponde al bien, a Dios y al hanan lugar en el que habitan los dioses. Por otro lado, la izquierda, va a asumir valores que tienen que ver con el mal, la oscuridad, el hurin o mundo de abajo; finalmente la distribución derecha/izquierda de los elementos visuales en la imagen “se comprometen con los valores positivos o negativos que el lado representa” (Ibid; p.44). Sobre la base de esta metodología los investigadores van a observar y analizar todos los dibujos de *Nueva corónica y buen gobierno*, esta tarea, les permitió corroborar que la mayor cantidad de ilustraciones que

presentan los valores laterales se encuentran en los trazos que corresponden al periodo prehispánico en la obra.

En efecto, Waman Puma crea una propuesta crítica a partir del contenido visual; pero además, como mencionamos anteriormente, da cuenta de una memoria andina que la mirada del autor resguarda en las ilustraciones que conforman *Nueva corónica y buen gobierno*. La figura 8, titulada “PONTIFICAL MUNDO”, ejemplifica muy bien ambas praxis orden/desorden y los valores de lateralidad que hemos comentado. Es una cartografía irreverente respecto a los otros mapamundis que circulan tradicionalmente, la imagen se encuentra dividida en dos bloques, superior e inferior, hanan y hurin. En la parte superior observamos las “Yndias del Pirú”, la imagen nos permite conocer la estructura territorial original del imperio Inca, la división cuatripartita del Tawantinsuyo que tiene como centro al Cuzco, el chinchasuyu al norte, antisuyu este, contisuyu oeste y collasuyu al sur. Así mismo, en el lado inferior se encuentra Castilla que aparece centralmente y a lado de cuatro reinos, Waman Puma utiliza el mismo sistema de división territorial del Tawantinsuyo para representar ese espacio.

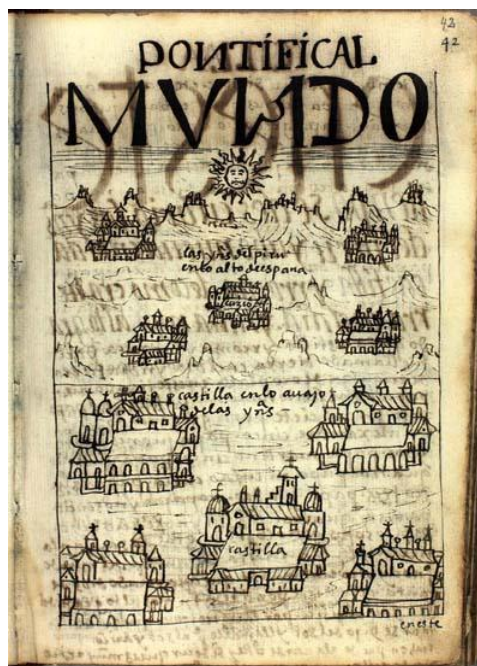


Figura 9: MVNDO/ las Yndias del Pirú en lo alto de España/ Cuzco / Castilla en lo auajo de las Yndias / Castilla/ PONTIFICAL.

Fuente: Det Kongelige Bibliotek, 2001 [1615], p.42

Al posicionar a España en el hurin, abajo, queda apartada del poder simbólico que significa para el pensamiento andino estar en la parte superior de la imagen, esto es, una posición suprema, regida por el Sol; elemento que el autor y artista dibuja en la cima de las montañas denotando la opulencia del territorio de las Indias del Perú. De este modo los roles se alteran para expresar la eminencia de los vencidos; además advierte que el dominio de España se sustenta en la fuente de trabajo y capital del territorio de andino (ESPEZÚA, 2020).

Otra cuestión relevante de la cartografía “PONTIFICAL MUNDO” es la presencia de un ícono referente a la religiosidad andina: el Sol. Cuando Waman Puma escribe niega tajantemente las idolatrías y reafirma su devoción a la religión católica; no obstante en muchas de sus imágenes, como el caso de la figura 8, da a conocer y le brinda a deidades originarias el mismo valor de la época prehispánica. De esta forma desarticula “la colonialidad del ver” (BARRIENDO, 2011, p. 26), es decir el imperativo visual europeo, elaborando un planteamiento visual incisivo desde el símbolo. Esta práctica representa una manera de resistencia cultural que encara a occidente a partir de la visualidad.

Podríamos resumir a continuación que Waman Puma representa a un nuevo sujeto visual que suscita del diálogo, de la mediación cultural, con el imaginario ocular occidental, principalmente cuando hace uso de las herramientas técnicas, el método artístico europeo, para crear un discurso del ver propio. El cronista se aprovecha del sentido básico del arte, como “hacer”, como técnica, para mediar las “maneras de hacer” con las “maneras de conocer” oriundas de mundos tan distintos —y en conflicto— como son el andino y el hispánico. La estética, en sus dibujos, se hace sensorial, sensible y epistémica, es decir, también un instrumento de pensamiento. Sus dibujos son mediación cultural entre mundos y cosmovisiones, que se presentan en sentido artístico y político.

Retomando y para finalizar este capítulo, *Nueva crónica y buen gobierno* presenta una diversidad —pluralidad de géneros y temáticas inagotables— que llamará la atención de investigadores, quienes abordaran la obra en una infinidad de estudios, acelerando el proceso de difusión del manuscrito mediante su publicación. De esta manera la crónica de Waman Puma, empieza a ser considerada en libros oficiales de literatura e historia del Perú incorporándose, así, al imaginario colectivo peruano. No obstante la vigencia de la obra, su atemporalidad, ocurre porque en primer lugar evidencia en la sociedad peruana actual problemáticas que persisten desde la época

colonial. La crónica visual da cuenta de una identidad que sigue siendo conflictiva, dinamizando los elementos que la constituyen. Segundo, porque al incluir el testimonio ocular de las prácticas culturales, sociales y políticas de la cultura andina a través de un modo de ver particular, en sus trazos, iconografías y tipografías algunos artistas, ilustradores²³ en su mayoría, se retroalimentan para construir una identidad visual contemporánea del Perú.

3 TESTIGOS DE VISTA

En este capítulo enlazamos la frase “testigos de ojos y uista”, escrita por Waman Puma (1980[1615], v.2, p.258) en *Nueva coronica y buen gobierno*, con el quehacer fotográfico. El sentido del enunciado aparece durante el transcurso de la obra cuando el autor se refiere a cómo construye la memoria de la historia prehispánica, la colonia y el virreinato del Perú: “testigo de uista”, “ay testigos de bista”, “oy que lo e uisto a uista de ojos” (Ibid.,v.1,p.7 e seg.). Advierte, en las primeras páginas del manuscrito que no existen narraciones escritas que den fe de la cultura, organización política y social de los antiguos pobladores de la región andina, solo quipus y relatos orales de los más viejos. El autor recopila estas historias y de esa manera reconstruye, sustenta, los hechos que narra:

“Sacó muy moradas de falta de auiriguación en algunas cosas que escriuen de que ay testigos de bista hasta agora que como son señores, príncipes y principales que duraron sus uidas más de tienpo de ducientos años, como el príncipe y señor don Martín de Ayala (...) Y acabó su uida muy biejo de edad de ciento y cinquenta años, testigo de uista de la historia (...) Testigo de uista don Diego Zatuni, cacique prencipal de los yndios Yungas de Hacari, de edad de duciento años de la dicha historia; testigo de uista deste dicho Corónica y libro don Pedro Guanbo Toma, cacique prencipal de los yndios Quichiuas de edad de ciento ochenta años; testigo de uista deste dicho Corónica y libro don Juan Martines Malma (GUAMÁN POMA,1980[1615],v.2,p.416-417)

Los relatos orales, las voces de los ancianos, son trasladadas al texto escrito pero también las miradas, lo que ellos habían visto, a las ilustraciones de la crónica, principalmente cuando Waman Puma se refiere al periodo prehispánico y a la conquista del Imperio Incaico; elaborando de esta manera un testimonio no sólo escrito sino también ocular que legitima las prácticas culturales, sociales y políticas de los

²³Aquí podemos mencionar a los ilustradores Miguel Det y Luis Rossell quienes realizan al estilo de Waman Puma dibujos del Perú contemporáneo de la primera década del siglo XXI. Asimismo, el ilustrador Cesar Cutipa, en el 2019, empezó a desarrollar un proyecto online en homenaje al cronista que se llama “Neocronicas” en donde aborda temáticas del Perú actual: <https://www.instagram.com/p/CR6o-X2ropc/>

andes. Por otro lado, el autor a lo largo de la narración, al presenciar el mecanismo colonial sobre la población, que él también padece, asume el rol de testigo de vista para contarnos en sus dibujos o mejor dicho en las crónicas visuales la experiencia de lo que ve:

Acimismo, ci se muere algún hombre o muger, ayunan sal y todo lo dicho. Y toman senisa y se las ponen en sus puertas de sus casas aquella noche. Y toda la noche cin dormir uelan y ueuen y se enborrachan y hazen pacarico (...) Y en los cinco días, otro tanto y baylan y comen carne cruda y ueuen sangre cruda todos ellos. Lo hazen hasta oy que lo e uisto a uista de ojos. Y dicen ellos “Camiauanchicmi ricuuanchic” [“Sin duda nos van a reñir, si nos ven”] (GUAMÁN POMA, 1980[1615], v.1, p.195).

Resumiendo, el testigo de vista en un primer momento se desenvuelve como informante del cronista y subsiguientemente el autor interpreta esas historias que recopila en sus imágenes creando testimonios oculares que denuncian y proponen cambios en pro de la justicia de lo que pasa en la sociedad. El segundo movimiento de Waman Poma ocurre cuando pasa de compilador de miradas hacia testigo directo de lo que ve a su alrededor, no hay más intermediarios, es un eterno caminante que va capturando imágenes y relatos, crónicas visuales y textuales, a su paso²⁴.

De esta manera consideramos que la proposición “testigos de ojos y uista” se acerca de cierta manera a la dinámica de creación de la imagen fotográfica, el fotógrafo también es un errante que elabora registros oculares de lo que observa, captura fragmentos de su realidad. Además es una de las maneras que hemos encontrado para poner en contacto dos formas de crear imágenes: ilustración y fotografía que se entrelazan porque se trata de narrativas que los creadores visuales construyen para revelar lo que el poder hegemónico de su momento descorporaliza, identidades, prácticas culturales, levantamientos sociales, etc.; todo lo que el poder pretende engeguercer, la imagen lo hace visible de manera crítica y reflexiva. Se trata de testimonios oculares presentes en los dibujos de Waman Puma y en las imágenes del colectivo MaldeOjo, en su trabajo individual como en la curaduría colectiva de LACRAZINE, dentro del marco de la fotografía hecha en el Perú.

²⁴Nuestra intención no pretende ser tajante cuando nos referimos al testigo de vista y al proceso de creación visual de Waman Puma, es solamente una propuesta que se basa en el texto y que para nosotros se reafirma cuando observamos las ilustraciones de Nueva corónica y buen gobierno. El cronista en el momento en que le cuenta al rey cómo es que conoce tanto de las Indias del Perú, enfatiza en que domina ese saber por los relatos orales de los antiguos pobladores de la región, incluso le dice a la autoridad que son sus familiares. Los relatos orales no son la única fuente que nutre la narrativa de la crónica, existen otros elementos, como por ejemplo la biblia.

3.1 FOTOGRAFÍA PERUANA

La cámara fotográfica, herramienta indispensable para la fotografía, surge en Europa, Francia, y tuvo un proceso bastante largo para llegar a ser lo que conocemos hoy en día. Diversos científicos e inventores fueron forjando su evolución, al inicio fue la cámara oscura; este artefacto óptico era una caja negra completamente cerrada, con un pequeño agujero por donde entraba luz y expandía la imagen invertida de lo que se encontraba frente a ella. La cámara oscura, además, trazó las bases ópticas de la cámara fotográfica; posteriormente, a medida avanzaban los estudios sobre física, aparecen los franceses Niépce (1765-1833) y Daguerre (1787-1851). Ambos científicos van a incorporar el revelado, al proceso de obtención de una imagen. Dentro de la cámara oscura colocaran una lámina de metal emulsionada que al contacto con la luz y posteriormente fijada con químicos, imprimirá sobre su superficie la imagen capturada (LA CASA DE NICÉPHORE NIÉPCE, 2019). Esta nueva manera de hacer visible la imagen reproduciéndola sobre un material concreto se llamó daguerrotipo (1839)²⁵ y marcará el inicio de la fotografía.

El desarrollo de la fotografía, va ir de la mano de los avances tecnológicos²⁶ que se irán dando progresivamente en relación a la cámara fotográfica y los procesos de revelado de la imagen. Del daguerrotipo a las tarjetas de visita (Disdéri, 1854), de la invención del rollo de película (Eastman, 1886) a la comercialización en masa con cámaras fotográficas simples, portátiles y de fácil accesibilidad “usted aprieta el botón y nosotros hacemos el resto” (KODAK, 1888, apud, SLATER, 1985, p.145). Del blanco y negro al color, de las cámaras compactas a las cámaras réflex, del papel fotográfico al pixel, de la cámara digital a la cámara integrada al celular. Podríamos enumerar mil y un innovaciones²⁷, no sin antes recordar que la evolución técnica de los procesos fotográficos, además de estar a la par de los avances tecnológicos, también responde a las prácticas sociales que se realizan alrededor del aparato “marcando mucha

²⁵ Quisiera esclarecer, que la invención del daguerrotipo se llevó a cabo a partir de la asociación entre Niépce y Daguerre. No obstante, con el fallecimiento de Niépce en 1833, quien presenta públicamente el invento, en la Academia de Ciencia de París, fue Daguerre en 1839 (LA CASA DE NICÉPHORE NIÉPCE, 2019).

²⁶ “Ningún otro medio depende tanto de la tecnología” (MONTALBETTI, 1980, p.46).

²⁷ La intención de este apartado no es realizar un recuento sobre la historia de la fotografía, lo que pretendemos en este preámbulo, que antecede al objetivo de este capítulo que trata sobre fotografía peruana, es que los lectores tengan un plano general de su desenvolvimiento mundialmente.

de las pautas que después la industria y los medios de comunicación han hecho tuyas”(MARZO,2006,p.10).

La fotografía es un recurso técnico de registro del momento, una acción que ilumina las cosas, que las visibiliza, es conjugable en el tiempo; representa ausencia, presencia, evidencia. La fotografía es comprender con la mirada, nuestra identidad y los lazos que surgen con el entorno, media: “las experiencias humanas, es decir, el lugar en el que toman forma las diferentes esferas de la sociedad (política, económica, historia, ética, arte) y, por tanto, donde se constituye la realidad que habitamos” (LEÓN, 2017, p.39).

La fotografía es una herramienta de compresión y reflexión crítica de la realidad (CUSICANQUI, 2015), en “una vida de imágenes que a menudo son usadas para disminuir el pensamiento en lugar de pensar con y por medio de ellas” (CHRISTOV-BAGARGIEV, 2012, p. 1-3). La fotografía, como señala Susan Sontag en el ensayo “Sobre la fotografía” (2006), se desarrolla en un espectro infinito de campos (véase figura 11). Las áreas en donde usualmente se desempeña y que conocemos son: fotografía de modas, comercial, artística, el fotoperiodismo, fotografía documental, foto retrato, fotografía de autor, antropología visual, etc. No obstante, hoy en día, el uso más común de la fotografía es en lo cotidiano, en nuestra vida diaria, la cámara fotográfica se ha transformado en una extensión de nuestros ojos y en una herramienta que documenta y reafirma lo que vivimos, alegrías, aventuras, tristezas; esto se debe a que se anexó a la tecnología del celular, simplificado aún más su uso.

Durante la aparición de la fotografía en el siglo XIX y posteriormente, en la senda del siglo XX y el XXI, se teorizará —y se continúa reflexionando— alrededor de su función, ha ido adquiriendo definiciones sociológicas, semánticas, filosóficas, antropológicas e interdisciplinarias. Por otro lado, la fotografía globalmente, cuenta con una tradición de fotógrafos y fotógrafas, franceses y americanos, que han trazado desde su inicio una trayectoria con imágenes que hoy en día forman parte del imaginario colectivo mundial.

La llegada de la fotografía a América Latina se da a mediados del siglo XIX, “en el explosivo terreno de las relaciones (post)coloniales” (POOLE, 2000, p.24); las primeras instantáneas fueron realizadas por fotógrafos foráneos que arribaron para registrar, a partir de una fotografía directa²⁸, el territorio y a la población,

²⁸Descripción directa de lo que ocurre frente al visor, sin la visión personal del fotógrafo (MAJLUF, 2013).

capturando las características fisionómicas, categorizando cultural y racialmente a quienes habitaban la región (RIGAT, 2018). Si bien, en el siglo XVI, la Crónica de Indias era el medio principal para difundir las riquezas del territorio, además de dar a conocer cómo se vivía en el lugar y cómo eran los pobladores originarios a través de dibujos y relatos escritos. Posteriormente, los grabados y litografías cumplieron la función de registrar a los habitantes y región pero solo para una pequeña élite por su alto costo (POOLE, 2000).

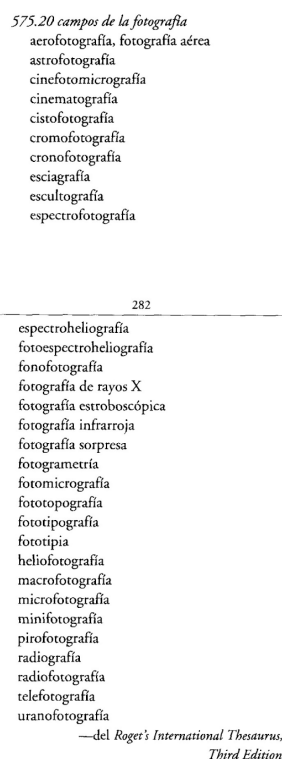


Figura 10: Breve antología de citas
Fuente: Susan Sontag, 2006, p. 281-28

Cuando llegó la fotografía a Latinoamérica las imágenes que se producían, al inicio, tenían una narrativa que apuntaba al interés por el desarrollo de la industria y el comercio del lugar (MAJLUF, 2013), esto quiere decir que las fotografías tenían un propósito casi similar a las crónicas, publicitar el espacio para la inversión capital, pero esta vez a partir de una imagen fidedigna mediante la cámara fotográfica. En adelante, retratar el territorio y la identidad continúan siendo temáticas transversales para toda América Latina, solo que quien observa, el fotógrafo, ya no es solamente el extranjero, se suma la mirada de quien nace y habita la región.

Para el caso del Perú, los fotógrafos extranjeros que arribaron fueron traídos en su mayoría por grandes corporaciones que se dedicaban a la extracción de recursos minerales o del caucho. Estos fotógrafos tuvieron la oportunidad de retratar lo que ocurría en lugares recónditos del país, por ejemplo, registraron la construcción del Ferrocarril Central (MAJLUF, 2013) que posibilitaba la accesibilidad a los andes centrales para la extracción y exportación de minerales. En ese momento, la producción fotográfica no podía desligarse del financiamiento privado; si los fotógrafos se desvinculaban de “los proyectos de exploración científica y de expansión capitalista” (MAJLUF, 2013, p.3) resultaba poco viable económicamente proseguir con los registros debido al alto costo de los materiales fotográficos, sobretodo porque se trataba de imágenes que se revelaban en placas de plata²⁹.

A la par, el procedimiento del colodión húmedo³⁰ llega al Perú como una alternativa que abarata los costos de producción fotográfica, es así como aparecen las tarjetas de visita³¹. Esta nueva forma de hacer fotografía consiste en imágenes, usualmente retratos fotográficos, de fácil portabilidad impresos en papel. Fueron elaboradas dentro de un estudio fotográfico con telón de fondo y utilería por fotógrafos extranjeros pero también peruanos (POOLE, 2000). Las tarjetas de visita se hicieron muy populares en Lima, sirviendo como objetos de intercambio y de colección entre la élite. En este periodo se empezaron a gestar los primeros estudios fotográficos, uno de los más conocidos y estudiado por diversos investigadores es el Estudio Courret (1863) del fotógrafo francés Eugenio Courret. El Estudio Courret funcionó muchos años retratando a las familias y personajes más importantes del Perú, además registró sucesos históricos como la Guerra del Pacífico (1879 – 1883)³². Hoy en día podemos encontrar las estampas del Estudio Courret, en los textos escolares y en los libros de historia, así como en otro tipo de documentos que pertenecen al imaginario visual colectivo de todos los peruanos (SCHWARZ, 2017).

Antes de continuar con el desarrollo de este capítulo que de ninguna manera pretende realizar una historia de la fotografía peruana, catalogando a los

²⁹Utilizaban el procedimiento fotográfico del daguerrotipo, las imágenes se imprimían en un tamaño de 9x12 cm hasta 25,4 x 20,3 cm.

³⁰La técnica del colodión húmedo fue inventada por el francés Le Gray, en 1850. Consistió en una placa de vidrio humedecida con sustancias químicas que debía “permanecer húmeda durante todo el procedimiento de toma y revelado de las imágenes” (SOUGEZ; PÉREZ, 2003, p.117).

³¹Carte de visite fue un invento de Disdéri (Francia, 1854), en español se le denominaba tarjetas de visita.

³² La Guerra del Pacífico se dio entre Chile y el frente Perú-Bolivia.

fotógrafos en una lista con fechas y categorizaciones. Por el contrario, lo que buscamos en este apartado es realizar un panorama general sobre fotografía peruana, cuál es su proceso y qué acontecimientos marcaron diferencia en su quehacer en el Perú. Teniendo en cuenta, además, que la fotografía está íntimamente ligada a los avances tecnológicos y esto repercute en su labor; lo hemos visto a grandes rasgos, en los párrafos que anteceden estas líneas, seguramente continuaremos mencionando ese vínculo entre fotografía y tecnología en cuanto avancemos sobre la marcha de la fotografía peruana.

Durante nuestra investigación hemos ido en búsqueda de bibliografía sobre fotografía peruana, no obstante, existe poca producción textual que acompañe los procesos de hacer memoria de los fotógrafos. Nuestra mirada sobre la fotografía en el Perú es una elaboración que resulta a partir de tres textos que reúnen un arduo trabajo reflexivo pero también de recopilación de datos sobre el tema, consideramos que esta producción crítica es la más importante hasta el momento. Estos escritos nos brindan un panorama general sobre fotografía peruana: el libro *“Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes”* (2000) de la antropóloga Deborah Poole, el artículo escrito por el poeta peruano Mario Montalbetti en 1980 *“Sobre fotografía peruana actual: posibilidades de superar una depresión”*, por último, los apuntes de la historiadora de arte Natalia Majluf y el curador Jorge Villacorta *“Documentos. 1960–1990. Tres décadas de fotografía en el Perú”*.



Fotografía 1: San Juan, Túnel N°8
Fuente: E. Courret, 1875.

A propósito de este último texto, Majluf y Villacorta en 1997 van a organizar una exposición bajo el mismo nombre “*Documentos. 1960-1990. Tres décadas de fotografía en el Perú*” en el Museo de Arte de Lima; posteriormente, en el 2006, se lleva a cabo la inauguración de la primera sala permanente de fotografía peruana en el Museo de Arte de Lima, llamada “*Sobre fotografía*”, la cual viene nuevamente acompañada de un texto elaborado por Majluf. Hacemos una mención especial a este ensayo curatorial porque apunta algunas cuestiones que nos parecen importantes para entender la trayectoria de la fotografía en el Perú:

No queda una imagen codificada, ni una representación homogénea del país. Tampoco puede hablarse de una historia unitaria. La riqueza de la tradición fotográfica peruana radica precisamente en esa diversidad que la desborda, y que hace imposible pensarla desde un solo lugar (MAJLUF, 2006, p.11).

Continuando con la trayectoria de la fotografía en el Perú, a su llegada a nuestro país durante el siglo XIX, el fotógrafo “mantuvo la identidad de empresario” porque desempeñaban su labor sirviendo “al Estado y al gran capital en sus proyectos más ambiciosos, los ferrocarriles y los desarrollos urbanos” (MAJLUF, 2016, p.11). La producción de imágenes de este momento se centró en el buen uso de la técnica, en la obtención de fotografías de manera directa utilizando como herramienta principal una cámara de gran formato, placas de metal al inicio y subsiguientemente de vidrio. Con la llegada de las tarjetas de visita, en el estudio fotográfico, el fotógrafo interviene en las imágenes maniobrando la escenografía y procurando poses que beneficien al fotografiado; no obstante la habilidad técnica continúa siendo de suma importancia.

Los fotógrafos extranjeros que fueron llegando al Perú, tuvieron siempre a su alrededor ayudantes que eran pobladores de la región a quienes transmitían conocimiento técnico de la labor fotográfica. De esta manera se fue dando una cadena de aprendizaje del oficio entre fotógrafos foráneos y ayudantes pertenecientes a la población del lugar, de maestro a aprendiz. Algunos de estos aprendices, con pleno conocimiento del oficio, en el segundo decenio del siglo XX, empezaron a poner sus propios estudios de fotografía en diversas regiones del Perú. Este proceso se dio particularmente en provincia, fuera de la capital³³, en ciudades como Arequipa y Cusco;

³³ Lima, capital del Perú, está ubicada en la región de la costa.

marcando un renacer en la actividad fotográfica: “De la mano del pictorialismo internacional, el estudio fotográfico fue galería de arte, y el fotógrafo un influyente creador visual en la esfera pública” (MAJLUF, 2016,12). A partir de este momento, surge una tradición fotográfica propia, a la que Villacorta y Majluf (1997, p.16) denominan “fotografía del sur andino”, representada por los fotógrafos: Carlos y Miguel Vargas (1885-1976 y 1887-1979, Arequipa), Juan Manuel Figueroa Aznar (1878, Ancash-1951, Cusco) y la emblemática figura de Martín Chambi ³⁴(1891, Puno-1973, Cusco).

El florecimiento de una tradición fotográfica propia en los Andes a partir de un “estatuto artístico que los fotógrafos tomaron para sí” se fue opacando progresivamente “porque las promesas de desarrollo de los años veinte terminaron en la realidad de un estancamiento provinciano” (MAJLUF, 2006, p.13). En el interior del Perú, a partir de los años 50’, ocurre un proceso de migración, una mudanza masiva de la población de los Andes a la Costa. En Lima se empezó a concentrar el centro de poder, dejando prácticamente olvidadas a las provincias; la capital era vista como un lugar para encontrar el progreso ya que el mejor nivel de vida, la industria y el comercio se encontraban ahí. Esta cuestión concentró la producción visual, fotográfica, en la capital que no supo conectarse con la tradición fotográfica de los andes; provocando de esta manera un “deslinde entre el fotógrafo profesional, identificado con un propósito comercial y los aficionados, en quienes recayó la definición de una fotografía artística” (MAJLUF; VILLACORTA, 1997, p.16). Finalmente, el desplazamiento de la fotografía a Lima provocó una discontinuidad (MAJLUF; VILLACORTA, 1997) en la tradición fotográfica en el Perú que venía trazando y buscando, en los Andes, una mirada propia sobre la identidad y el territorio andino.

En este nuevo contexto para la fotografía peruana, parece haber una ausencia del fotógrafo en el medio, surgen una que otra iniciativa pero no trasciende en la escena fotográfica. Hacia finales de los años 60’ aparecen nuevamente algunos fotógrafos que reavivan el medio fotográfico, como el fotoperiodista peruano Carlos Domínguez, el chileno José Casals y el argentino Baldomero Pestana quienes “habían

³⁴“Martín Chambi revela el universo cotidiano y mágico de la cultura andina entregándole al mundo su secreto más íntimo, a través de su archivo fotográfico que contiene cerca de 30,000 negativos [...] es el primer fotógrafo de sangre indígena que retrató a su propio pueblo con altivez y dignidad [...] los rostros fotografiados por Martín Chambi reflejan la dignidad de un pueblo refugiado en sí mismo, incómodo en las impuestas vestimentas, sometido, pero nunca humillado”(CHAMBI TEO. Biografía de Martín Chambi. **Martín Chambi. Archivo Fotográfico**, 2015. Disponible en <<http://martinchambi.org/es/biografia/>>.Acceso en: 30 de jul. de 2021).

establecido una presencia pública como fotógrafos, ayudando a cimentar una idea amplia acerca de la función y los usos de la fotografía” (MAJLUF;VILLACORTA,1997,p.18).



Fotografía 2: Hombre gigante del Cusco | Chumbivilcas
Fuente: Martín Chambi, 1925

Una de las principales problemáticas de la fotografía peruana, hasta ahora, es que no cuenta con “un marco institucional para el desarrollo del género” frente a esta dificultad que había paralizado el medio; durante los años 70’ se da un “proceso de recuperación y difusión de la memoria fotográfica peruana” a partir de “iniciativas de los propios fotógrafos”(MAJLUF;VILLACORTA,1997,p.15) y algunos investigadores. De este modo, se realiza una serie de proyectos que vuelven la mirada sobre los archivos de la tradición fotográfica de los Andes pero además se redescubren a otros fotógrafos, así mismo se crean espacios de pesquisa y preservación del material visual fotográfico en el Cusco³⁵. Por su parte, en Lima en 1976 surge en la escena fotográfica

³⁵“Partiendo del trabajo pionero de Edward Ranney en el archivo de Martín Chambi [...]Frances Antmann dio a conocer la obra de Sebastián Rodríguez, Jorge Deusta propició y puso en marcha desde el Consejo Peruano de Fotografía un ambicioso proyecto de recuperación del Archivo Courret en la Biblioteca Nacional y Fernando Castro reveló el interés de la obra del estudio arequipeño de los hermanos Vargas. La formación de la Fototeca Andina del Centro Bartolomé de la Casas del Cusco, iniciada por Deborah Poole y Antamann [...]” (MAJLUF; VILLACORTA, 1997, p.15).

la foto galería Secuencia, dándole nuevamente un sentido a la producción fotográfica hecha en el Perú.

La galería Secuencia fue una idea del fotógrafo peruano, fundador del espacio, Fernando La Rosa, quien forjó este lugar junto a su esposa y otros fotógrafos como Billy Hare y Mariella Agnois. En la galería se expuso por primera vez: “la obra de figuras destacadas de la fotografía norteamericana como Aaron Siskind, mostraba la primera exposición póstuma de Martín Chambi [...] aparecieron como referentes en un mismo espacio y momento”. Desde Secuencia hubo una preocupación por tender lazos con la tradición fotográfica peruana de los Andes, además “se hizo posible reconocer valor en ciertas prácticas fotográficas, así como en figuras relegadas de la historia local” (MAJLUF, 2006, p.16).

Los integrantes de Secuencia imaginaron ese espacio como un lugar para discusión crítica en torno a la fotografía, existía un círculo de lectura de imágenes entre fotógrafos, se reflexionaba sobre la producción actual y se intercambian perspectivas del quehacer, fue “un lugar autónomo para la fotografía en el campo estético” (MAJLUF, 2006, p10). El poeta Mario Montalbetti se encargó de traducir diversos textos críticos y técnicos de fotografía que estaban en inglés, esto hizo que la producción fotográfica del momento estuviera conectada con lo que se discutía en el exterior sobre esta labor.



Fotografía 3: Serie Chorrillos #1
Fuente: Mariella Agnois, 1978-80

Para concluir el paso por la fotografía hecha en Perú del siglo XX y pasar al contexto de la última producción fotográfica, nos parece importante mencionar los Talleres de Fotografía Social (TAFOS), asociación creada en 1986 por Thomas Muller. La propuesta de este proyecto colectivo es que “cada comunidad o grupo social esté en capacidad de generar su propia representación” (MAJLUF; VILLACORTA, 2006, p.26) a través del uso de la cámara fotográfica. TAFOS³⁶ fue un taller itinerante que recorrió barrios periféricos de Lima y distintos lugares alrededor del Perú, en especial la zona andina, fue una iniciativa que “permitió vislumbrar un proyecto colectivo capaz de proponer la imagen como núcleo central de una comunicación social” (Ibid, p.31).



Fotografía 4: Periódico Mural en el Alto Collana, Puno
Fuente: TAFOS, Jacinto Chila, 1989

Mundialmente a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI la fotografía dio el paso definitivo de lo analógico a lo digital³⁷. En América Latina “tras las dictaduras militares, la implementación de las economías liberales en los años 90 tras el fin de la guerra fría, y la llegada de internet y los nuevos medios de comunicación”(RIGAT, 2018, p.112); ocurre un cambio social, económico y cultural que anuncia el advenimiento de la globalización. Frente al desarrollo tecnológico acelerado, los equipamientos fotográficos se fueron simplificando cada vez, abaratando de cierta manera los costos y haciéndolos un poco más accesibles; no obstante “la

³⁶El archivo fotográfico de TAFOS, así como otros documentos de los talleres que se realizaron se encuentran disponibles en la web: https://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/tafos/pres_archfot.htm

³⁷La obtención y procesado de imágenes que implicaba el uso de rollos de película y el revelado en el cuarto oscuro mediante sustancias químicas, fue reemplazado por un proceso realizado a través de un sensor electrónico compuesto de unidades fotosensibles que almacena las imágenes en una memoria digital.

actividad del fotógrafo exige, además de conocimientos y una sólida preparación técnica, todo un inventario de equipos y materiales. Dichos requisitos hacen que la fotografía, en especial en Latinoamérica, sea privilegio de una clase social” (HERON, 1997, p.41), al que solo las clases medias podían acceder.

En 1999, el Perú empezaba a recuperarse lentamente de la crisis por el impacto del conflicto armado interno³⁸ y la depresión política generada por el gobierno dictatorial de Alberto Fujimori (1990-2000). En el 2002 la economía peruana experimentó un crecimiento económico, permitiendo que el poder adquisitivo mejore. Los precios de los equipos fotográficos no se abarataron, simplemente se generaron nuevas formas económicas de poder adquirir los equipamientos a partir del ahorro o en crédito. Junto a ese proceso de adquisición de equipos, surge el boom de las escuelas de fotografía en Lima, aproximadamente a partir del 2005. El primer centro de enseñanza de fotografía fue el Instituto Gaudí, abrió en 1992 y posteriormente se convirtió en El Centro de la Imagen (1999). Otra escuela que ofrece la enseñanza de fotografía, entre otras carreras afines, es el Instituto Peruano de Arte y Diseño (IPAD). Ambos centros educativos otorgan certificaciones a Nombre de la Nación³⁹, importante hoy en día en un mundo de competitividad que exige constantemente que se acredite el conocimiento: “Es el tiempo de que transformes tu talento en una profesión y puedas vivir de ello”, dice un slogan publicitario de IPAD.

Las escuelas de fotografía en el Perú han impulsado a su conveniencia principalmente de lucro, la trayectoria de la fotografía peruana. Son lugares en donde se aprende la labor técnica, que ahora es digital. En estas escuelas se nutren las miradas de los alumnos y alumnas, futuros fotógrafos, a través de diversas materias que estudian las corrientes fotográficas y la tradición de la fotografía mundial y del Perú sin mucha reflexión de por medio. Además son espacios expositivos y de conexión entre los que realizan la labor de producir imágenes, es un ambiente en donde se crean relaciones que permiten la inserción de los alumnos al mercado laboral, principalmente, en el ámbito comercial (fotografía, publicitaria, empresarial, editorial) o en el campo del fotoperiodismo.

³⁸Brevemente, el conflicto armado interno en Perú ocurrió durante los años 1980 y 2000. Fue una violenta batalla entre el Estado y grupos alternantes como Sendero Luminoso y el MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru). Todo este proceso de enfrentamientos caló fuertemente al Perú, hubieron víctimas en ambos lados pero los más afectados fueron las minorías sociales. En la actualidad, a pesar que en el 2001 se estableció la Comisión de la Verdad y Reconciliación continúan muchas heridas abiertas y una incesante búsqueda de justicia.

³⁹Sólo si cursas la carrera profesional de tres años, pero también brindan certificados cuando realizas talleres de corta duración.



Fotografía 5: Tsss

Fuente: Pablo Colorpez. LACRA 0, 2017

La escena de la fotografía peruana actual brota de estos centros de enseñanza⁴⁰, se suman otros fotógrafos que no han estudiado necesariamente en estas instituciones, y que practican la labor de forma empírica⁴¹. La pregunta es cuántos de esos fotógrafos y fotógrafas consiguen ser incluidos en la trayectoria discontinua (MAJLUF; VILLACORTA, 1997) de la fotografía peruana, si las problemáticas de la labor persisten y no hay “una infraestructura capaz de dar sentido a su actividad” (Ibid, p.31) de parte del Estado. Existen más museos, eso sí, que cada cierto tiempo inauguran exposiciones fotográficas, por otro lado, los institutos de fotografía en sus galerías, ante la necesidad de mostrar los trabajos de sus alumnos, realizan muestras de foto. Frente a “una historia [una tradición fotográfica] marcada por rupturas y desencuentros” (Ibid,15), cuándo se podrá imaginar un espacio público que evidencie la trayectoria de la fotografía hecha en el Perú y que congrege a diversos testimonios oculares, del pasado y el presente sin necesidad de hacer el esfuerzo de pensarla como una historia única (MAJLUF, 2016).

Las iniciativas para activar el circuito fotográfico continúan viniendo de los fotógrafos y fotógrafas (MAJLUF; VILLACORTA, 1997); además como

⁴⁰Hemos mencionado los centros educativos más prestigiosos en donde se enseña fotografía: el Centro de la Imagen e IPAD. Aunque ahora existe una gran cantidad de Institutos y algunas Universidades que también ofrecen la carrera profesional de fotografía.

⁴¹Hoy en día basta navegar en la web, entrar a YouTube, ver un tutorial y aprender las nociones básicas del la cámara fotográfica sin la necesidad de pagarle a un centro de estudios.

comentamos anteriormente, no hay un ejercicio de crítico-reflexivo necesario para entender el proceso de la fotografía peruana que nos permita conocer y reconocer miradas. Estamos en un momento en que hay muchos fotógrafos y producción de imágenes, consecuencia de la profesionalización pero también de la masificación de la fotografía con la incorporación de la cámara fotográfica al celular. Hoy en día todos y todas podemos capturar una imagen, lo importante “es plantearse qué hacer con ese conocimiento[...]el puro conocimiento de la tecnología involucrada no permite aclarar la función del medio” (MONTALBETTI,1980,p.47); de ahí que recae en el fotógrafo, en los “testigos de ojos y uista” (GUAMÁN POMA, 1980[1615],v.2,p.258) la creación de imágenes, que registren sí, pero que además tengan perspectivas de comprensión crítica de la realidad (CUSICANQUI,2015,p.176).

En ese sentido, resulta complicado trazar una trayectoria de la fotografía, me pregunto cómo podríamos pensar un país en imágenes; un primer acercamiento podría ser, la propuesta de Majluf (2006, p.11) en la curaduría de la muestra permanente⁴² en el Museo de Arte de Lima “a través de gestos, de hechos y, sobre todo de imágenes”, otra cuestión clave es la elaboración de un mapeamiento, descentralizado e intergeneracional, de la creación fotográfica; este propósito podría construir nuevos caminos, sobre la discontinuidad que identifica a la labor, interconectado la diversidad de miradas que existen en nuestro país.

3.2 MALDEOJO

Fue así que los días, el tiempo, transcurrió hasta que de pronto nos levantamos y estábamos en vísperas del Bicentenario de la Independencia del Perú⁴³ doscientos años después el Perú se encontraba en el mismo lugar, las mismas problemáticas que se detonan, aún más, con la crisis de salubridad por la Covid-19. La historia continuó escribiéndose con crueldad como cuando pasas la mirada por algunas de las imágenes o te detienes en la narración de *Nueva corónica y buen gobierno* de Waman Puma, los tiranos continuaron ahí. No dista mucho ese lejano siglo XVI del colonialismo de la siempre frágil democracia de hoy, del siglo XXI, que refugia un murmullo, un eterno hasta cuándo de los que saben que nada cambiará. Sin embargo, a

⁴²“Sobre fotografía” (MALI, 2006).

⁴³El 28 de julio del 2021 se conmemoró 200 años de la ruptura definitiva del Perú con la monarquía española (Virreinato del Perú) y con esto la instauración de su independencia (República del Perú) en 1821.

ese débil susurro se suman los gritos de jóvenes, una multitud, que se manifestó diariamente del 9 al 15 de noviembre del 2020 para remecer y paralizar la escena política corrupta delincriminal del Perú⁴⁴, este relato aún no llega a su fin porque hasta el día de hoy continúa cierto sinsabor en cada peruano y peruana.

Este tipo de manifestaciones multitudinarias, nos permiten reafirmar que el Perú está experimentando un malestar frente a la clase política hace mucho tiempo, se observa día a día cuando conversamos con otras personas en el transporte público, en las reuniones familiares o con amigos. Son tiempos difíciles pero salir a la calle, manifestarse, es un camino nuevamente para alzar la voz frente a ello. Tocar a tomar las calles, así como lo hicieron nuestras madres en los 80' cuando caminaron desde las barriadas más distantes hasta el centro de Lima a pedir agua porque no contaban con ese servicio de primera necesidad. Partiremos para mostrarles quienes somos como en los 90' cuando se realizaron protestas para derrocar la dictadura de Fujimori en la “Marcha de los Cuatro Suyos”. De este modo podría continuar enumerando diversas resistencias, incluso podríamos mencionar otras, más antiguas,

⁴⁴ En este punto hago referencia a los últimos hechos que se desarrollaron en noviembre (2020) en el Perú; una historia que se remonta al 2016 y que tiene como punto de partida los cuatro procesos de vacancia presidencial de parte del Congreso a los representantes que ocuparían el cargo de Presidente del Perú. En primer lugar, el Congreso destituye a Kuczynski (2016-2018) a tan sólo dos años de su mandato y luego de dos tentativas de vacancia no le queda otra alternativa que renunciar al cargo debido a las fuertes denuncias de corrupción que tenía. Posteriormente asume el mando su vicepresidente, Vizcarra (2018-2020), quien en el 2019 cierra el Congreso y convoca a nuevas elecciones congresales. Ya en el 2020 con un nuevo Congreso, Vizcarra, enfrenta un tercer intento de vacancia; no obstante, sólo en la cuarta petición será destituido por “incapacidad moral” el 9 de noviembre del 2020. Esto desatará el descontento de la población, un disgusto que específicamente no se inclina en pro de la restitución de Vizcarra al cargo de presidente, sino que cala otros asuntos, una nueva Constitución, por ejemplo. 68 congresistas tienen juicios abiertos, según el discurso que dio Vizcarra para defenderse ante la vacancia, sabemos que estos formaron parte de los 130 parlamentarios que votaron a favor de su destitución; la incapacidad moral viene de quién, nos preguntamos, del circo que goza de la inmunidad parlamentaria, beneficio que les permite hacer las fechorías a las que están acostumbrados y que por supuesto no beneficia a los ciudadanos y ciudadanas. Inmediatamente a la expulsión de Vizcarra, toma el poder el presidente del congreso: Merino, el 10 de noviembre. Desde ese momento los Congresistas y las bancadas que representan a los partidos más manchados por diversos delitos son quienes tendrán las riendas del Perú, el retroceso se avista en el horizonte. Merino va a pagar el favor a quienes votaron por la vacancia, en su primer día de mandatario atenta en contra de la Ley Universitaria, da carta abierta a la minería ilegal, amenaza los pocos avances en las políticas de género y a los pueblos originarios colocando a un Ministro xenofóbico y racista, entre otras cosas más. Paralelamente, a toda esta crisis, millones de peruanos y peruanas se movilizan y protestan en contra de Merino, en todo el Perú; durante una semana, hasta que el día 14 de noviembre se anuncia una marcha multitudinaria pacífica que termina cobrando dos muertos, dos jóvenes de 22 y 24 años, diversos heridos por la policía y desaparecidos. La crisis es inmensurable, esa noche nadie concilia el sueño y minuto a minuto los Ministros empiezan a renunciar; organismos internacionales de derechos humanos así como otros líderes rechazan a Merino. La ola está cada vez más alta, no hay escapatoria, no le queda más que renunciar; declina. El domingo 15 de noviembre, un congreso avergonzado dispone que la presidencia del Perú será asumida por el congresista Sagasti; sin embargo la población continua atenta y la calle tiembla, gobernará seis meses antes de anunciar las nuevas elecciones presidenciales y congresales.

como la de Túpac Amaru II⁴⁵ o la rebelión de Santos Atahualpa⁴⁶ y posteriormente el “Baguazo”⁴⁷ en la primera década del siglo XXI.

Todas estas manifestaciones demuestran la fortaleza y la determinación de peruanas y peruanos, el ímpetu por tomar las riendas del camino, de esbozar un halo de transformación o por lo menos incomodar al poder y escribir la historia desde nuevos parámetros. Aunque lamentablemente la lucha siempre se manchó con sangre, con silencios prolongados para las víctimas del Estado y posteriormente con una amnesia generalizada, en donde apenas una minoría accede a rememorar. En ese sentido, el acceso a las políticas culturales es un punto débil porque deberían ser más enfáticas en distribuir y dar a conocer a la población las creaciones artísticas que se generan en estos contextos. Son los creadores, artistas, poetas, escritores quienes van a ir recogiendo los fragmentos para reconstruir en el conflicto (SHINER, 2001) nuevos significados que curen el olvido.

Con los últimos hechos que remecieron la escena social y política peruana, la recientemente denominada “Generación del Bicentenario”⁴⁸ que dio un nuevo giro a la celebración de la emancipación del Perú advierte a los políticos en una

⁴⁵Túpac Amaru II lideró una insurrección entre 1780 y 1781 en contra de las reformas que impuso el Virreinato del Perú a toda la población. Curacas, indios, mestizos y unos cuantos criollos se sumaron a la lucha, obteniendo algunos triunfos; posteriormente el 5 de abril de 1781 es capturado del líder de la rebelión Gabriel Condorcanqui (Túpac Amaru) y condenado a muerte, un deceso que irá a encender el camino de la emancipación de España.

⁴⁶La revuelta de Santos Atahualpa sucedió en la selva central del Perú, su estratégica ubicación permitió un distanciamiento de la autoridad del Virrey del Perú en la zona y abrió la posibilidad de una autodeterminación en ese territorio por 10 años (1742-1752).

⁴⁷“El 5 de junio del 2009 ocurrió un violento enfrentamiento entre las fuerzas del orden e indígenas awajún y wampis en la Curva del Diablo, zona ubicada en los alrededores de la ciudad de Bagua, en el departamento de Amazonas. El Estado buscaba finalizar con 55 días de bloqueo de la carretera[...] medida de protesta adoptada por la población indígena local en respuesta a un paquete de decretos legislativos promovidos dentro del tratado de libre comercio con Estados Unidos[...]Treinta y tres peruanos perdieron la vida en el ‘baguazo’, entre ellos 23 policías y 10 indígenas[...]El ‘baguazo’ evidenció las enormes distancias, no solo geográficas, sino sobre todo culturales, entre Lima y la Amazonía, la región más incomprensible por las políticas públicas y sobre la cual aún persisten una serie de prejuicios en la sociedad peruana” (CORREA, Norma. Baguazo, diez años después. Reflexiones sobre la relación entre el Estado y la Amazonia. **HacerPeru**, 2019. Disponible en <<http://hacerperu.pe/baguazo-diez-anos-despues-reflexiones-sobre-la-relacion-entre-el-estado-y-la-amazonia/>>. Acceso en: 15 de jun. de 2020).

⁴⁸La autora de la frase “Generación del Bicentenario” y que se viralizó por Twitter, es la socióloga Noelia Chávez. El enunciado hace referencia a la mayoría de ciudadanos y ciudadanas jóvenes que participaron en las movilizaciones de noviembre del 2020. El rango de edad de los manifestantes no es estricto, es decir no se limita a los 15 y 29 años de edad, si no que puede extenderse a más de 30 años: “Para mí esta frase tiene una narrativa política, intenta dar una identidad a lo que estamos viviendo, porque la identidad para la movilización es importante ¿Quiénes se están manifestando y muestran su rechazo hacia un gobierno y una clase política que cree ilegítima? Al mismo tiempo, la frase nos permite resignificar lo que va a ser el Bicentenario este año, para no considerarlo solo un momento de conmemoración de la Independencia”(CHAVEZ, Rosa. **OJO PÚBLICO**, 2020. Página Noticias, política. Disponible en <<https://ojo-publico.com/2259/la-generacion-del-bicentenario-se-moviliza-contra-el-status-quo>>. Acceso en: 28 de nov. del 2020).

de las pancartas más viralizadas de las manifestaciones: “se metieron con la generación equivocada”; pero además otro cartel dice: “mirar para no olvidar”. Esta frase nos remite al legado de Waman Puma, al testimonio visual que elaboró en *Nueva coronica y buen gobierno* que resguarda la memoria de una época particular, la colonización, marcada por un sistema de represión de creencias, ideas, imágenes, símbolos y conocimientos (GOMEZ, 2015) en nuestro país. Tener memoria es una amenaza para la clase política, para el poder; frente a eso, en la actualidad, los ciudadanos y ciudadanas buscan visibilizar (MARZO, 2006) dar cuenta de los acontecimientos que rechazan. Incluso saltan la muralla de información que transmiten los medios de comunicación hegemónicos a partir del uso de herramientas tecnológicas como el teléfono celular, que integra cámara fotográfica y video, para “difundir información, convocar las actividades [las marchas] y organizar las estrategias” (Ibid., p.9) que van a conducir, posteriormente, la construcción de una memoria colectiva.

Florece nuevamente, no sólo en el derecho a manifestarnos y comentar temas políticos en nuestro cotidiano, sino que es un movimiento que va en búsqueda de iconografías que los representen, una imagen, una foto, un collage, una frase que sea la memoria de este tiempo y en donde los “testigos de ojos y uista” cumplen un papel fundamental porque conocen la narrativa del momento vivido, el agravio del gobierno, el calor incesante y las arcadas que provocan las bombas molotov. La memoria, entonces, reclama y ataca los espacios públicos, se adueña de plazas en donde las paredes resguardan lo ocurrido: murales, grafitis, pegotes, exposiciones de fotografía. Es así como el espacio se reinventa para acoger a esta generación, de esta manera el arte recupera “su poder de simbolización” (SHINER, 2001, p.24) en contextos políticos y sociales agitados.

Hemos considerado pertinente, hasta aquí, mencionar los eventos que se desarrollaron en el Perú durante el año 2020, principalmente las manifestaciones de noviembre en el Perú de la Generación del Bicentenario⁴⁹ —así como referirnos, a manera de reflexión, a algunas otras manifestaciones o resistencias— porque muchos de los jóvenes que hoy en día están entre los 24 y 30 años y protestaron en las marchas de noviembre del 2020, hace un tiempo atrás estaban tomando las calles por primera vez para defender sus derechos laborales. Solo que la amnesia colectiva, como siempre,

⁴⁹A partir de aquí, hemos determinado que vamos a agregarle la “e” del lenguaje inclusivo a la palabra “Bicentenario”; con el fin de resignificar aún más el vocablo, dándole un sentido que no desestime a ningún fragmento de la población.

había adormecido ese imaginario de muchachos y muchachas que salieron a manifestarse, en diciembre del 2014 y enero del 2015, un fulgor de multitudes y algunas miradas que a partir del pixel⁵⁰ irán a desatar un testimonio ocular que hará visible el movimiento social de ese momento. Justamente eso es lo que iremos a contar en los párrafos que continúan.

El colectivo de fotografía y contrainformación MaldeOjo⁵¹, se forma paulatinamente durante el 2014 en las movidas de hip-hop que se daban en el Centro de Lima; este espacio será el punto de encuentro entre los fotógrafos que conformarán el colectivo, aunque algunos se habían conocido previamente porque eran estudiantes de fotografía del Instituto Peruano de Diseño (IPAD) y el Centro de la Imagen. El espacio que ocupaba la movida “era como el ejercicio de los fines de semana, era como para ejercitar el ojo...íbamos a ese lugar porque se sentía más cómodo, no había miedo de que nos pase nada, conocíamos a la gente y disfrutábamos de la música entonces íbamos a fotear ahí” (Entrevista a la autora⁵²). La gran coincidencia entre todos fue la música, la calle y la vehemencia de fotografiar los circuitos contraculturales, el hip-hop organizado y político, de las noches de Lima.

De pronto, el 11 de diciembre del 2014, el gobierno de Ollanta Humala (2011-2016) junto al Congreso deciden aprobar o mejor dicho imponer la *Ley de Régimen Laboral Juvenil* (N.º 30288) que “establecía estándares especiales para los trabajadores que contasen entre 18 y 24 años” (FERNÁNDEZ-MALDONADO, 2015, p.142), dando beneficios tributarios a las empresas y recortando los amparos laborales, reduciéndose a mano de obra barata. La “*Ley Pulpín*” —así se denominó popularmente, por el refresco de néctar: Pulp, una bebida popular dirigida a los más pequeños de la casa— fue una provocación de parte del Estado para los jóvenes que empezaban a insertarse o que ya formaban parte del mercado laboral, un sistema de trabajo regido por la “informalidad, subempleo y precariedad” (Ibid., p.143). Es así como en Lima y en

⁵⁰Unidad mínima de la imagen digital.

⁵¹El mal de ojo es una creencia popular, significa: “Influjo maléfico que, según se cree supersticiosamente, puede una persona ejercer sobre otra mirándola de cierta manera, y con particularidad sobre los niños” (RAE. Disponible en <<https://dle.rae.es/mal?m=form#7Gr0v0Y>>. Acceso en: 09 de set. del 2020). El colectivo de fotografía hace alusión a la fuerza de la mirada y acoge con sarcasmo la superstición de que la fotografía roba el alma cuando captura una imagen.

⁵²LOPEZ, Grisel. **Entrevista 1**. [feb. 2020]. Entrevistadora: Dalia Espino Vegas. Lima, Perú, 2020. 1 archivo .mp3 (1 h, 27 min y 48 seg). Todas las entrevistas citadas se encuentran disponibles integralmente en Anexos.

otras regiones del Perú, un sinnúmero de manifestantes, el 18 de diciembre, tomarán las calles para vociferar su descontento y exigir la eliminación de esta nueva ley.

Por su parte, Grisel López (1996), Marco Ramón (1991), Diego Vargas (1996) y Aldo Vicuña (1990) decidieron agruparse: “Atoq [Marco Ramón] venía de una postura más izquierdista, Aldo venía de un rollo más espiritual rastafari...bueno todas esas cosas se juntaron, como híbrido, ósea imagínate poner a cuatro personas en un limbo y puta que chucha va a salir de ahí no lo sé” (Entrevista a la autora⁵³). Entonces, empezaron a moldear un testimonio crítico ocular, a través de la cámara fotográfica, de las manifestaciones en contra de la *Ley de Régimen Laboral*, esta será, digamos, la primera fase del colectivo MaldeOjo: “apasionados dijimos sí hay que juntarnos hay que sumar y hacer la cobertura porque vimos que lo que la tele mostraba, siempre en la tele, hasta ahora es muy mentirosa...es terapia de shock” (Entrevista a la autora). Para MaldeOjo participar en las marchas era bastante adrenalínico, pero también tenían una motivación o compromiso de visibilizar los abusos de parte de la policía a los manifestantes, asimismo, narrar el creciente activismo, la alegría de tener una voz de protesta y determinación de una generación⁵⁴ que parecía que no iba a decir nada.



⁵³VARGAS, Diego. **Entrevista 2**. [feb. 2020]. Entrevistador: Dalia Espino Vegas. Lima, Perú, 2020. 1 archivo .mp3 (1 h, 17 min y 46 seg). Todas las entrevistas citadas se encuentran disponibles integralmente en Anexos.

⁵⁴Consideramos que las manifestaciones que se dieron entre diciembre y enero (2014-2015) por la *Ley Laboral Juvenil* (N.º 30288) fue la primera lucha de la “Generación del Bicentenario” pues se trataría de la misma porción joven de la población, sumada a otros y otras más jóvenes, que salieron a las marchas en contra de Merino durante el año 2020.

Fotografía 6: 18D, Marcha contra el paquetazo laboral.
Fuente: MaldeOjo, 2014

La fotografía 6 da cuenta de una multitud de protestantes. Los participantes previamente estaban organizados por “zonas [...] a partir de las cuales se coordinaron las acciones” y se dirigen a pie al Centro de Lima, lugar en donde se conjugaban con los demás sectores de la marcha. Observamos además que esta imagen, así como otras que se divulgaron por las redes sociales, opaca la intención de minimizar las protestas de los medios hegemónicos. Los principales medios de comunicación y el Estado, no repararon en la influencia del internet tanto en la difusión de la contraparte de la noticia como en la “capacidad de convocatoria” (FERNÁNDEZ-MALDONADO, 2015, p.142) de la red que congregó aproximadamente a 20000 jóvenes.

Después de la protesta del 18 de diciembre, se dieron diversas manifestaciones con las mismas proporciones que la primera marcha y estas abarcan todo el mes de enero. A pesar de que el día 23 de diciembre el congreso derogó la “*Ley Pulpín*”, el tema continuo “en el centro del debate político nacional” (FERNÁNDEZ-MALDONADO, 2015, p.142); por otro lado, estímulo a muchos trabajadores y trabajadoras, que aún no se habían sumado al movimiento, a cuestionarse sobre sus derechos laborales y su condición de explotados, de ahí que se dieron algunas marchas posteriormente a la anulación de la ley.



Fotografía 7: 22D, Segunda marcha contra el Régimen Laboral Juvenil
Fuente: MaldeOjo, 2014

MaldeOjo se articuló con el movimiento, a la organización de las marchas contra la “*Ley Laboral*” como un medio de contrainformación: “todo era muy rápido, las marchas... prácticamente subíamos las fotos [a las redes sociales] después de la marcha y la huevada ¡boom!...me parece locazo que MaldeOjo también haya sido parte de todo, un medio” (Entrevista a la autora). La dinámica interna de trabajo en el colectivo tenía un flujo bastante orgánico e inmediato consistía en tomar la foto, darle una narrativa a la selección de imágenes y subirlas a la red. Es evidente que la prioridad en ese contexto era registrar visualmente todo lo que ocurría en las protestas, el fotógrafo recibía el choque de los acontecimientos y disparaba el obturador (SELIGMAN, 2014) certeramente hacia el elemento que constituía una fuerza, un poder —en este caso la violenta represión policial— para crear un testimonio visual. Por ello se preocupaban en “fotografiar los carnets de los policías o a las personas que se llevaban injustamente a la cárcel” (Entrevista a la autora) para después tener pruebas por si ocurría alguna irregularidad.



Fotografía 8: 22D, Segunda marcha contra el Régimen Laboral Juvenil
Fuente: MaldeOjo, 2014



Fotografía 9: 22D, Segunda marcha contra el Régimen Laboral Juvenil
Fuente: MaldeOjo, 2014

La exposición de los fotógrafos de MaldeOjo en la escena de las protestas y la subsiguiente publicación de las imágenes en las redes sociales con su autoría, los hacía un poco más vulnerables a las represalias en contra de ellos “entonces a nosotros nos parecía que teníamos la necesidad de ponernos un seudónimo...no sé si era peligroso pero nosotros los paranoicos sentíamos que era peligroso...publicar fotos con nuestros nombres reales” (Entrevista a la autora). Así que cada integrante tenía un apodo, Aldo Vicuña era “Cámara”, a Grisela López le decían “Giros”, Marco Ramón; “Atoq” y por último Diego Vargas continuó siendo “Vargas”. La cuestión autoral en algún momento también se conversó y coordinaron que la producción fotográfica de las marchas contra el Régimen Laboral “era de todos, ósea la haces tú pero es de todos, entonces había esa consigna de que no era necesario poner un nombre” (Entrevista a la autora).

Sobre la base de la organización general de las manifestaciones en contra de la *Ley N.º 30288*, conformada por “una gran ola de movimientos sociales,

barriales y contraculturales” (MALDEOJO, 2016), en su mayoría jóvenes, MaldeOjo se organizó con otros grupos del ámbito audiovisual activista para colaborar con la plataforma virtual Guerrilla Audiovisual (GA)⁵⁵, este era un espacio, un lugar propio para la difusión de información y dar conocer lo que los medios tradicionales no decían, asimismo adquirir en conjunto algunas estrategias que facilitaran el trabajo durante las marchas:

Nos habíamos organizado para cubrir la marcha y todo lo que estaba pasando...incluso teníamos un lugar, un local que nos habían prestado para que esté más cerca para nosotros, ir a dejar las foto y subirlas al instante...fue todo bien chévere...cuando se tumbó la ley fue bien emocionante porque estábamos ahí en la calle viendo pues que la gente estaba sentada esperando, escuchando la radio, esperando a ver que iban a decir, fue locazo porque eran un montón de chibolos [jóvenes] todos bailando fue emocionante para nosotros (Entrevista a la autora)



Fotografía 10: Sin título 1
Fuente: MaldeOjo, 2015

⁵⁵“[...]Ante la manipulación de la información que ejercen los medios de comunicación tradicionales; ante la concentración del gran porcentaje de la prensa en un solo grupo de poder; ante la criminalización de la protesta, nosotrxs dejamos de ser entes pasivos y empuñamos nuestras cámaras, como un arma, para combatirlos. La Guerrilla Audiovisual reúne a distintos colectivos y comunicadorxs independientes de Perú [...]Nosotrxs no tenemos rostros pero sí ojos. Estamos en las calles, marchando junto a ti, registrando lo que en realidad está pasando. Nosotrxs somos tú y tú puedes ser unx de nosotrxs, empuñando tu celular para grabar un abuso policial, u otra irregularidad, subiéndolo a la red y compartiéndolo. Todxs podemos ser guerrillerxs audiovisuales”(GUERRILLA AUDIOVISUAL.**Manifiesto**,2014.Disponible en <<https://guerrillaaudiovisual.wordpress.com/manifiesto/>>. Acceso en: 3 de nov. del 2020).

El propósito de articular individualidades en colectividades con afinidades estéticas, políticas y sociales similares fue el método que urgía para encontrar soluciones a esos vacíos en la transmisión de información o comunicación de la noticia durante las manifestaciones. Por otro lado, en el ámbito de la fotografía peruana caracterizado por “una historia marcada por rupturas y desencuentros” (MAJLUF; VILLACORTA, 1997, p.15) que sostiene una producción de imágenes que se basa en crear y crear fotografías sin un horizonte que conecte las diversas propuestas visuales a un entorno crítico-reflexivo, pero además con otros fotógrafos actuales y de generaciones pasadas. Sumando, también, a esta problemática, el boom de las escuelas de fotografía que priorizan la profesionalización, principalmente técnica, reduciendo los modos de hacer imágenes a etiquetas: fotoperiodistas por un lado, fotografía de arte por otro, etc. Dejando de lado una cuestión que para MaldeOjo era importante y que no encontraban en los circuitos de fotografía del momento: “lo bien y mal esta entre hacerlo crítico pues ¿no? si tu generas lo crítico ya rompiste, algo que te desahueve, que te destrabe” (Entrevista a la autora).

De esta manera asociarse como colectivo de fotografía y contrainformación “desde las sucias calles de Lima” (MALDEOJO, 2014) fue recuperar el ánimo de crear imágenes críticas en el circuito fotográfico. Así mismo, el colectivo, coincide en un espacio para dialogar sobre sus proyectos fotográficos personales, que no solo atendían el activismo visual de las protestas, sino que sacudían un abanico de temáticas que corresponden a una serie de problemáticas personales que también los tocaban.

En resumen la labor principal en el contexto de las marchas contra la “*Ley Pulpín*” del colectivo MaldeOjo se basó en producir crónicas visuales de lo que pasaba, elaborar un registro ocular de los acontecimientos pero desde una mirada cuestionadora (véase imagen 9). El sujeto visual, los “testigos de ojos y uista”, estaban atravesados por el asunto, no permanecían en la escena solo para tomar fotos, al contrario mirar a través del visor era su herramienta de protesta. El creador visual, se cuestionaba a sí mismo cómo polemizar: “¿De qué modo expresar en la fotografía [...] el rencor social [...] la explotación capitalista [...] sin ceder a la tentación de la demagogia o a la estilización de rasgos o al excesivo y fácil simbolismo? (MONSIVÁIS, 1981, p.52) para alcanzar una soberanía visual.

MaldeOjo procura una mirada que le permita resignificar el estereotipo de las protestas, los manifestantes de ninguna manera eran un grupo de

vándalos o delincuentes, era la ciudadanía más joven, su voz, su cuerpo político saliendo a la calle porque necesitaban ser escuchados y hacer valer sus derechos. El colectivo en el 2015 coloca en la red, un manifiesto, que explica con sus propias palabras sus propósitos como agrupación:

En guerra contra los medios hegemónicos, aparatos del Estado y el capital, que ocultan las injusticias, nos distraen con cortinas de humo, y criminalizan la lucha social. Hartos de toda esa mierda que nos hacen tragar, empuñamos nuestras cámaras y disparamos con rabia y esperanza, para compartir la información con todos nuestros hermanos, desde nuestra mirada, cruda y sincera. Hemos preferido tomar partido, partido hasta mancharnos con la sangre de quienes se juegan la vida en busca de la verdad, nuestra verdad, que vamos construyendo codo a codo en las calles (MALDEOJO, 2015).



Fotografía 11: Sin título 2
Fuente: MaldeOjo, 2014

Pasada la adrenalina de los meses de diciembre (2014) y enero (2015), MaldeOjo continuó activo y sumándose desde el registro visual a diversas manifestaciones y actos de los movimientos sociales, logrando un amplio testimonio ocular, del 2014 al 2017, de los pronunciamientos de la población en las calles, por ejemplo: actividades en conmemoración a las víctimas de la guerra interna⁵⁶, protestas en contra de injusticias sociales como el pago de tributos abusivos (los peajes), alzamientos en desacuerdo con las políticas privatistas (defensa del agua y rechazo a la minería), marchas contra el patriarcado (legalización del aborto) e inclusión (el día del

⁵⁶Conflicto armado interno (1980-2000).

orgullo gay), paros nacionales, movilizaciones estudiantiles y eventos contraculturales (hip-hop). Todo lo que ardía en la calle era un motivo para salir y levantar la cámara.

MaldeOjo, aparte de participar en numerosas protestas, comenzaba a encender el circuito fotográfico con otras actividades que les permitía imaginar nuevos espacios de circulación visual, tal como los pegotes o murales con imágenes impresas en las calles: “[...]íbamos con las bicicletas y pegábamos y a veces se despegaban al rato...nos amanecíamos haciendo esas cosas”(Entrevista a la autora). Realizaban estas acciones con la finalidad de sacar a la fotografía del rincón que le otorgaban los museos o simplemente para experimentar otros soportes.



Fotografía 12: La calle no calla
Fuente: MaldeOjo, 2015

Emprendieron exposiciones en espacios culturales, talleres de fotografía y de álbumes familiares, revisiones de portafolio desde sus propios cánones y modos de hacer imagen (LOPEZ, 2020). Además, MaldeOjo, se preocupó por conectarse con otros fotógrafos y colectivos de fotografía que venían participando en la escena un tiempo atrás como: LimaFotoLibre⁵⁷ y La Nada Colectivo⁵⁸. Así mismo plantearon un espacio virtual, un grupo en Facebook denominado LACRA, en el 2015, de divulgación fotográfica. Un lugar que congregaba a todos, a “cualquierita” (LACRA, 2016), a diversas miradas que no necesariamente buscaban lo artístico, la fotografía

⁵⁷Plataforma virtual de LimaFotoLibre: <https://www.limafotolibre.com/>

⁵⁸Plataforma virtual de La Nada Colectivo: <https://www.facebook.com/nadacolectivo.pe/>

bonita que se acostumbraba a observar en otros grupos de fotografía que solían circular en la red. Desarrollaremos ampliamente sobre LACRA, en el apartado siguiente, específicamente comentaremos el trabajo de curaduría que realiza MaldeOjo de los fanzines LACRA 0 y 1, ya que de esas compilaciones visuales tomaremos una imagen, una crónica visual, que pondremos en contacto con una de las ilustraciones de Waman Puma más adelante.

En síntesis, nos parece importante plantear o esbozar una primera etapa del colectivo MaldeOjo que abarca aproximadamente tres años (2014-2017) de activismo en las calles desde el registro ocular. Por otro lado, este periodo, consiste también en la participación permanente del colectivo, irreverente, en el ámbito de la fotografía peruana. En conclusión, hemos narrado cómo surge el colectivo, quienes lo conforman, los puntos de encuentro entre los miembros e intereses que movilizan su convergencia; también, la metodología y búsqueda visual del trabajo en común en las manifestaciones sociales.

En el lapso de esos años, ocurrieron varios acontecimientos personales que cambiaron la dinámica de MaldeOjo, tal como la maternidad y paternidad de Giros y Cámara: “entonces fue como [...] esto no nos daba de comer teníamos más responsabilidad, un trabajo, entonces no podíamos seguir saliendo a las marchas porque las marchas eran de repente todos los días [...] teníamos que trabajar, hacer algo, o simplemente ahorrar el pasaje” (Entrevista a la autora). Desde ese momento participar en las marchas fue complejo para ambos, existían otras prioridades, pero Giros empezó a mirar todas las imágenes que había creado hasta el momento, a editarlas, porque tenía pensado reunir las en un fanzine.

Por otro lado ocurre un lamentable hecho en una protesta, durante el 2017, contra el peaje de Puente Piedra.⁵⁹ Fue una manifestación que tuvo un violento resguardo policial, bombas lacrimógenas y perdigones hacia los manifestantes que demandaban la eliminación del cobro de la tarifa (véase imagen 11). Atoq, miembro de MaldeOjo, en ese entonces era practicante de un medio periodístico, asistió para cubrir el hecho e injustamente, en plena labor, “fue disparado al cuerpo por la Policía [...] pese a haber estado identificado como reportero, recibió cinco impactos de perdigón en

⁵⁹Puente Piedra es un distrito por donde pasa una de las carreteras más importantes que conectan Lima con el norte del país: la Panamericana Norte. Los pobladores para desplazarse a diversos puntos de la Capital y asistir a sus centros de labor o simplemente transitar, deben pagar un derecho de tránsito (peaje) cada vez que lo atraviesan. Esto significa un incremento en el gasto de la bolsa familiar y un obstáculo para el libre paso de los moradores de la zona.

diferentes partes del cuerpo, incluido el cráneo y el ojo izquierdo”. Inmediatamente es trasladado a un hospital para ser intervenido, no obstante el riesgo quirúrgico de la operación fue alto, ante la amenaza de perder la visión “aunque la mayor parte de ella ya [había] sido afectada irreversiblemente” (GUERRILLA AUDIOVISUAL, 2017, np).



Fotografía 13: Peaje
Fuente: MaldeOjo, 2017

Los médicos especialistas recomendaron que fuera trasladado “a un centro especializado fuera del país donde se podría realizar la misma cirugía reduciendo el riesgo de pérdida total de visión” del ojo izquierdo y además donde recibiría un tratamiento adecuado. En la odisea que vivió Atoq se develaron las carencias de los medios de comunicación con sus trabajadores, específicamente los derechos de los reporteros gráficos quienes están en la última escala salarial de la prensa. El poderoso Grupo “El Comercio”, medio responsable de la seguridad laboral del fotógrafo, se desentendió e intentó subestimar el grave ataque que sufrió Atoq. Asimismo una vez más las fuerzas del orden, los policías, que velan por la seguridad de los ciudadanos y ciudadanas habían violado “los derechos humanos y a la libertad de prensa” (GUERRILLA AUDIOVISUAL, 2017, np) sin asumir ninguna responsabilidad.

Frente a la falta de respuestas y acciones necesarias para resguardar la salud del fotógrafo, la familia querelló al medio; los amigos y amigas más cercanos

empezaron también una campaña de visibilización que denunciaba el hecho. Atoq, finalmente consiguió viajar, su recuperación fue lenta e implicó no hacer esfuerzo físico, un asunto que le impidió continuar con los registros oculares en manifestaciones, por lo que tuvo que poner un alto. Todos estos acontecimientos generaron una pausa en el colectivo, hasta que un día Giros le comenta a Atoq “que estaba aburrida que no hacía fotos y me decía que él tampoco porque no podía salir acababan de operarlo” (Entrevista a la autora), fue así que coordinaron en reunirse y conversar. Entonces surgió la idea de un fanzine con el archivo que tenían: “ya que no podemos salir a fotear podemos hacer esto con nuestro archivo porque tenemos un montón de fotos” (Entrevista a la autora). De este modo MaldeOjo empieza una segunda etapa de creación visual que se centra en la cuestión curatorial de las imágenes producidas hasta el momento desde el soporte físico del fotozine.

El colectivo se mantiene orientado en continuar creando estrategias alternativas ante las imágenes que producen y distribuyen (BARON, 2018), pero además que se acomoden al momento que les toca vivir; perciben en el fotozine un soporte que se distancia de los modos tradicionales de propagación artístico visual, las redes sociales, y que les permite de manera catártica volcar los registros que fueron acumulando. A su vez esta nueva alternativa de distribución visual independiente provoca a sus coetáneos a crear sus propios fanzines, incluso se organizan algunas ferias fanzineras que no sólo reúne a fotógrafos sino también a artistas visuales en general. MaldeOjo realizó tres fotozines como colectivo: xAkEtEadiSim0Z, SOPLÓN y PEAJE; y dos zines que reagrupan físicamente algunas imágenes del grupo de Facebook, LACRA, que administraba el colectivo.

Para concluir, posteriormente a la creación fanziner de MaldeOjo, no podemos expresar tajantemente el fin de la agrupación. Las ganas de juntarse siempre estarán ahí porque se forjó una amistad (LÓPEZ, 2020), a pesar de las diferencias pero la vida como un río te va llevando por otros caminos:

Nunca hemos hablado de qué fue con MaldeOjo[...]sólo fue un día que dejamos de hacer cosas juntos que comenzamos a trabajar, no sé, y ya el tiempo no nos da porque[...]no nos daba de comer creo que fue más el hecho de...que este proyecto de MaldeOjo no pudiera solventar nuestros gastos[...]y pucha porque yo creo que si teníamos ganas...y bueno que nos sustente que nos ayude a sobrevivir[...]hay la forma de hacerlo pero no la hemos encontrado (Entrevista a la autora)

El desenlace de MaldeOjo es un final abierto, quizás no se junten más bajo los mismos parámetros pero sí para forjar otros proyectos e ideas que caminan sobre las bases de la creación del grupo. Por ejemplo, en el 2019, ocurrió que algunos

integrantes del colectivo junto a otros fotógrafos se reunieron para realizar el primer Festival Extramuros: fotografía e identidad en los barrios; este encuentro de arte en la comunidad planteaba la reflexión y la creación colectiva a través de la imagen en barrios periféricos de Lima. También fueron ganadores del concurso de Estímulos Económicos para la Cultura ese mismo año, del Ministerio de Cultura del Perú y durante el 2021. En la actualidad, los fotógrafos de MaldeOjo, continúan realizando proyectos fotográficos pero individualmente.

3.3 LACRAZINE: 0 Y 1

El colectivo de fotografía MaldeOjo, al mismo tiempo que difundía sus imágenes, principalmente de manifestaciones y las movidas subterráneas como el hip-hop, en la web. Tenía una preocupación por crear un espacio virtual que congregará diversas miradas: “veíamos estos grupos de Facebook Expediciones Fotográficas [...]un montón de grupos de Facebook, en donde la gente subía una foto bonita y otras personas les comentaban y les decían mejor se vería editada así[...]o le falta esto[...]la regla de tres tercios”. Entonces surge la idea de formar un grupo en Facebook disidente a los que existían hasta ese momento “en contra de lo que era la fotografía clásica misma”(Entrevista a la autora) y en oposición a lo que se estaba produciendo en los institutos de fotografía también.

Durante el 2015 crearon un grupo en Facebook bajo el nombre de LACRA⁶⁰, cuyo significado denomina popularmente a los defectos, vicios, de una persona o sociedad. El nombre fue elegido entre todos los integrantes del colectivo: “buscamos la palabra LACRA esto va a hacer la lacra de esta sociedad fotográfica [...] ósea ahí se podían subir todas las fotos mal hechas [...] ósea mal hechas en esa concepción de cómo se tenía que hacer”. De esta manera LACRA funcionó como un nuevo espacio que reunía testimonios oculares, de fotógrafos pero también de quienes no lo eran, que se apartaban de la búsqueda del buen uso de la técnica fotográfica, pero además, de las temáticas que usualmente circulaban en la escena fotográfica, las cuales de alguna manera u otra influenciaron sobre qué mirar, a quién, cómo: “la gente se empilo...muchos como de otros grupos inclusive Expediciones Fotográficas, Street Photography seguían a LACRA y encontraban ahí algo”(Entrevista a la autora).

⁶⁰Plataforma de la LACRA online:<https://www.facebook.com/groups/885449444934344/about>

La dinámica de LACRA en Facebook tenía algunas “REGLAS/NO REGLAS” de publicación de imágenes en la plataforma: compartir imágenes autorales, no subir publicidad, respetar a los demás miembros del grupo y por último “NO SAPOS [chismosos] MIRAR ESTA BUENO, PERO ESPERAMOS QUE NOS SORPRENDAS CON TU MIRADA”. Por otro lado, incluyeron un breve texto que de manera general resumía lo que se pretendía en el grupo de Facebook:

Bienvenidx. LACRA es un espacio pa cualquierita, acá puedes compartir tu mirada libremente, no vas a ser juzgado bajo los criterios de algún concurso fotográfico. Por eso te invitamos a sacudirte de los parámetros estéticos, convenciones sociales y demás alienaciones con respecto al arte y la fotografía” (MALDEOJO, 2015).

El grupo de Facebook LACRA al ser un espacio de libre circulación de imágenes, realizadas tanto por fotógrafos como por personas que no se dedicaban a la fotografía y planteaba, principalmente, un deslinde con la foto bonita y bien hecha hacia una fotografía cruda, irónica, muchas veces con una “estética del shock de la fealdad”(MONSIVÁIS,1981,p.46). En cierto punto provocó que quienes integraban la comunidad se excedieran con las imágenes que subían a la plataforma virtual:

Pero no sabes qué está pasando, no sabes si esa persona la ve en internet y le molesta, le entristece...por ejemplo de eso hay mucho en LACRA hay mucho y poco, y ahí ha habido algo para conversar...había varios temas en LACRA ósea era...hubo una vez una foto de un muerto, de una señora a la que dispararon, una señora que se encargaba de la limpieza pública y eso fue polémico, también porque algunas personas decían cómo vas a fotografiar eso, eres un desconsiderado, y otros apoyaban porque denunciaba el hecho...hay un punto en eso ¿no? ósea igual siempre ha sido discutido eso de la posición del fotógrafo (Entrevista a la autora).

Esta cuestión llevó a una reflexión en el colectivo MaldeOjo sobre la finalidad del grupo LACRA en Facebook: “no solo es satisfacer mi mirada o lo que yo quiero coleccionar caminando, también es cómo se siente la persona que estoy fotografiando, si le incomoda o cómo me sentiría yo si alguien viene y me toma una foto”. Se dio un proceso de introspección sobre el quehacer fotográfico, aunque la plataforma en Facebook continuó, continúa, funcionando pero sin moderación del colectivo “ya la gente sube spam” (Entrevista a la autora). A este proceso de reflexión y de mudanza del sentir fotográfico, se sumaron las vivencias personales de los integrantes quienes luego de una cuantiosa producción tuvieron que parar. No obstante, mientras estaban activos en la escena buscaron constantemente formas de mediar la fotografía con la comunidad fotográfica y del exterior, en particular desde el grupo de Facebook; pero también realizaban otras actividades: talleres, revisión de portafolios, etc. En ese sentido, su actuación como colectivo no sólo era la de crear crónicas

visuales, ser “testigos de ojos y uista”, si no también respondía a una manera de hacer arte, un arte que buscaba vincularse con la sociedad:

El artista contemporáneo que se autodefine como practicante realiza, en efecto, actos discursivos y no discursivos: es cartógrafo, mensura su territorio atento a los cambios, emprende relevos arqueológicos, documenta, archiva. Define regularidades sociológicas en su comunidad, visualiza y hace visible las emergencias en el espacio artístico y sus contextos. Se aleja de la puntualidad de ciertas categorías y de los clichés certeros de su profesión—éxito, mercancía, público, autoría—, reflexiona con ecuanimidad los cambios tecnológicos, acepta la dilatación de sus prácticas. Se actualiza y accede a canales de información relevantes; crea redes de comunicación específica, genera mecanismos alternativos de circulación de la obra” (ROMERO; GIMÉNEZ; SENAR, 2010, p. 3).

En el 2017 las actividades del colectivo estaban detenidas por circunstancias personales, sin embargo en aras de rastrear otros soportes de circulación visual Giros y Atoq se reúnen y producen tres fotozines de la producción de MaldeOjo durante el 2014 y 2017. Antes de continuar con el tema de la producción fanzinera del colectivo, me parece conveniente hacer un breve paréntesis para explicar resumidamente en qué consiste el fanzine. El zine o fanzine, se remonta al siglo XIX, su principal característica es la de ser una publicación artesanal que articula una idea o temática a bajo costo, en la cual el creador auto gestiona y asume todos los roles de una publicación (autor, editor, maquetador y distribuidor). La estética, en el fanzine, muchas veces cede su espacio al contenido, a lo lúdico, a la transgresión del lenguaje generando así nuevas resignificaciones. Estas producciones circulan al margen del mercado formal editorial:

Têm um ponto de inflexão fundamental na cultura punk e nos movimentos de contracultura das décadas de 1960 e 1970. Entre ativistas negros, feministas, LGBT, estudantes, pacifistas e grupos de resistência das ditaduras na América Latina, há uma profusão de discursos e demandas represados, vozes diversas que não encontram lugar nos principais canais de comunicação. Nesse contexto, a produção[...]de panfletos e zines fotocopiados era uma forma de se expressar[...]jecoando vozes clandestinas dentro das próprias comunidades[...]reforçando laços, empoderando seus membros, e então projetando-as mundo afora, para contestar e disputar espaço com os discursos hegemônicos (MALTZ, 2018).

Retomando, en paralelo a las publicaciones físicas que reunían el trabajo visual de MaldeOjo; el colectivo, decide producir dos fanzines que agrupen algunas de las imágenes del grupo de Facebook, LACRA: “hacer LACRAZINE fue mucha responsabilidad para todos...no solamente se subía a la web, no sólo se subía a Facebook...si no era algo real que implicaba ir a imprimir, elegir papel cortar y solventarlo”. La imagen 12 corresponde al logotipo que acompaña todos los fanzines producidos por MaldeOjo, nos parece importante hacer una pequeña pausa para

observar mejor esta estampa, porque es distintiva del segundo movimiento del colectivo. Esta etapa se caracteriza por la curaduría de los archivos visuales, tanto del colectivo como de la plataforma virtual LACRA, y la creación y distribución independiente de los fotozines. El logo corresponde a la imagen de un niño, sentado frontalmente que aparentemente está mirando fijamente a la cámara, se observa la luz que contiene dentro de sí, unos ojos enormes que penetran el espacio. La estampa tiene un tratamiento de inversión de color en blanco y negro, parece un negativo analógico⁶¹ Esto nos da pie para pensar en un distanciamiento de lo virtual, de lo digital y en la intención de retomar el cuerpo a cuerpo entre la imagen fotográfica impresa y el observador.

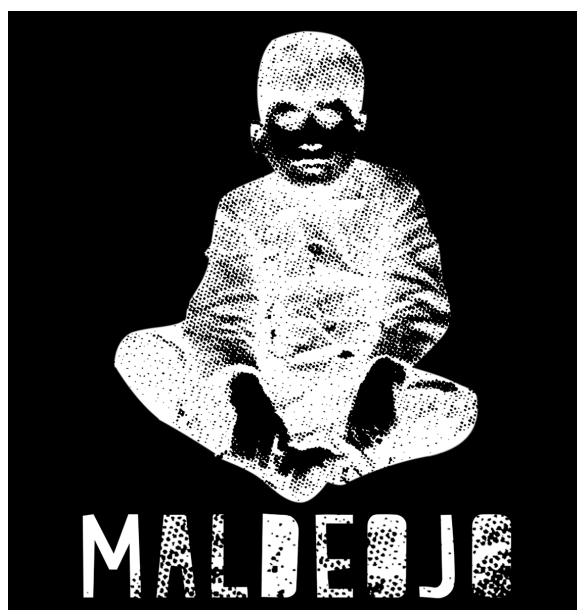


Figura 11: Logotipo de las publicaciones de MaldeOjo
Fuente: MaldeOjo, 2017

MaldeOjo durante el 2017 edita e imprime el primer *LACRA*, Edición 0 y posteriormente aparece *LACRA*, Edición 1 en el 2018⁶². El colectivo hace una ardua selección de fotografías que se encontraban en el grupo de Facebook de LACRA.

⁶¹En el negativo analógico es la película en donde se reproduce la imagen capturada por la cámara analógica. En la película se puede observar, antes de ser revelada, como ha entrado la luz en la toma. Por ejemplo, cuando al objeto o la persona le cae más luz, el negativo acoge mayor oscuridad; de igual forma, cuando capta menos luz, el negativo lo interpreta más luminoso.

⁶²“[...]y un LACRA que nunca fue impreso[...]tengo el machote ahí pero ya las fotos están difíciles de encontrar[...]la otra vez quise imprimirlo comencé a buscar a las personas, pero son personas que han eliminado su Facebook o que no sabemos su nombre o que los buscamos pero han cambiado su nombre en el Facebook[...]eso es un problemita porque como ya pasó bastante tiempo, como dos años...es difícil encontrarlos, encontrar su fotos y que nos manden en buena calidad” (LOPEZ, Grisela. **Entrevista 1**. [feb. 2020]. Entrevistadora: Dalia Espino Vegas. Lima, Perú, 2020. 1 archivo .mp3 [1 h, 27 min y 48 seg]. Todas las entrevistas citadas se encuentran disponibles integralmente en Anexos.

LACRAZINE, así distinguían la producción fanzinera de LACRA, se elabora a partir de una curaduría basada en la “filosofía del va” (MALDEOJO, 2017). La filosofía del va era un método orgánico, lúdico, “muy a lo punk” (Entrevista a la autora) de selección de imágenes colectivamente, en donde los miembros de MaldeOjo constantemente se cuestionan si iba o no una fotografía en el corpus final del fotozine:

Es muy complicado, somos varios con distintas miradas entonces lo que vamos a hacer es esto[...]nos damos números y cada uno comienza a elegir fotos[...]entonces lo primero fue elegir cinco fotos cada uno...habían muchas, unas 100[...]cinco fotos cada uno, las pegábamos en la pared, entre esas cinco fotos cada uno empezaba a poner su foto, a proponer la portada, las páginas y si alguien decía ¡no! esa no va era como que justificar, decir por qué va, entonces nos convencíamos y ¡ya! va la otra, tampoco era una justificación muy profunda (Entrevista a la autora).

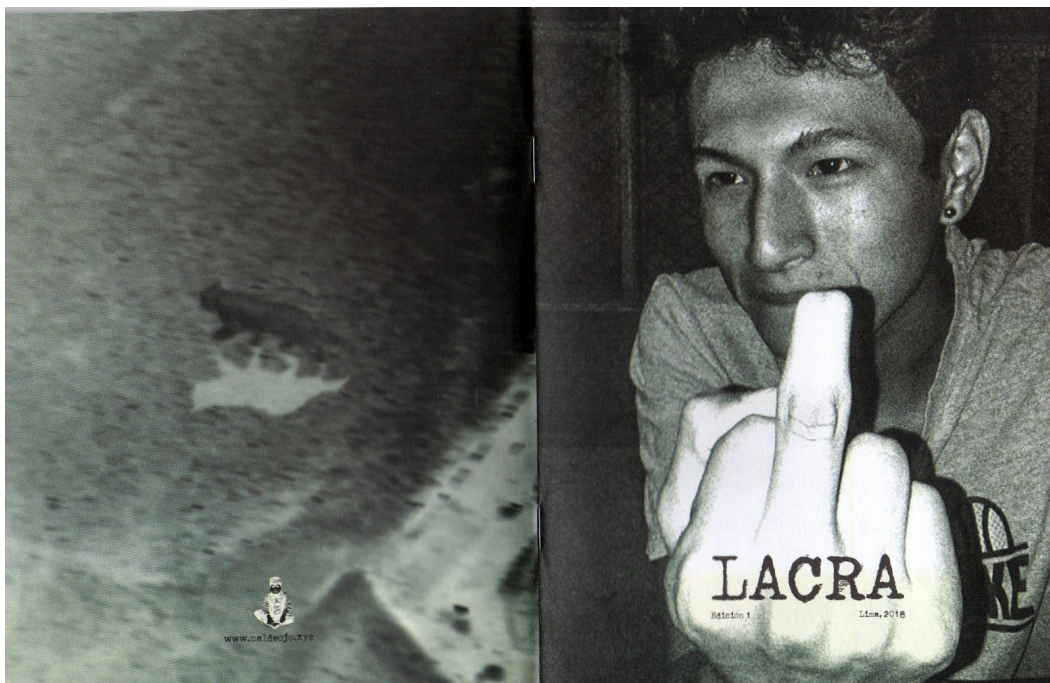
Respecto a la autoría de las imágenes, el colectivo se comunicaba con los autores o “lacras” (MALDEOJO, 2017), así se denominaba a los que habían creado la imagen, previamente a la impresión del fanzine. Por otro parte, solventar LACRAZINE era un esfuerzo económico que únicamente venía de los miembros del colectivo “juntamos [...] todos hicimos una chancha [juntaron dinero] ósea entre Atoq, Aldo y yo sueldos [...] hicimos una chancha” (Entrevista a la autora). La impresión de LACRAZINE fue a láser y el tiraje inicial no era en grandes cantidades, se iba dando progresivamente a medida se vendían en las ferias fanzineras, en las calles de Quilca⁶³ o en los circuitos que frecuentaban los fotógrafos, también por encargo mediante la plataforma en Facebook: “hacíamos 15, imprimíamos...de ahí fuimos juntándolas...y las vendíamos” (Entrevista a la autora).



⁶³El Jirón Quilca, es una calle en donde se concentra por la noche la bohemia de artistas y escritores de Lima. Durante el día, funciona como un espacio de venta de libros.

Fotografía 14: Portada LACRA 0
Fuente: MaldeOjo, 2017

LACRA, Edición 0 (2017), consta de veintinueve imágenes impresas en papel bond, el encuadernamiento es sencillo, engrapado; la tapa del fotozine corresponde a la imagen treinta y es una interminable sucesión de menudencias de pollo podridas, en la parte superior se encuentra el nombre, la edición y año, en la lado posterior inferior de la carátula encontramos el logotipo de MaldeOjo. Revisando el fanzine, en la primera página hay dos líneas de un texto que resume el concepto de *LACRA*, ahí se menciona la filosofía del va pero no se desarrolla la idea, simplemente aparece: “Basados en la filosofía del va.” Mientras que en la última imagen podemos observar la relación de autores participantes, dieciocho “*lacras*” (MALDEOJO, 2017), que forman parte del fotozine. De igual manera *LACRA*, Edición 1 (2018) consta de veintisiete fotografías y veinticuatro “*lacras*”, autores. La maqueta y el papel es el mismo que en *LACRA* 0, no obstante la curaduría de *LACRA* 1 no presenta ningún texto introductorio, las imágenes aparecen inmediatamente después de la portada. El nombre, la edición y el año esta vez se observa en la parte inferior de la carátula, en ella vemos a un joven con el dedo medio levantado, solo que al anular le falta la uña. Por otro lado, en la contraportada contemplamos a un animal, un gato, caminando fantasmagóricamente en la calle, la fotografía tiene un efecto de inversión de color en blanco y negro.



Fotografía 15: Portada LACRA 1
Fuente: MaldeOjo, 2018

En líneas generales LACRAZINE presenta una selección de imágenes diferentes una de otra, tomadas en su mayoría en Lima. Los fanzines no tienen una temática puntual que los unifique, cada fotografía mantiene independientemente su propia narración. El espacio, en el zine, está atiborrado de imágenes, de fotografías punzantes que se contraponen o que se complementan al compartir iconografías similares: animales, monstruos urbanos, cuerpos mutilados, cansados, humor, vómito, excesos, tristeza, ancianos, niños, jóvenes, multitudes, hombres, trans, mujeres, delincuentes, danzantes, escombros, barriadas, santuarios, frases en paredes de los baños o en la calle, el mar, la playa, borrachos, cantantes, locos, mendigos, dios, catástrofe.

La fotografía 16⁶⁴ forma parte del fanzine *LACRA 1* y se encuentra ubicada en la mitad de la publicación. En la imagen en blanco y negro apreciamos a cuatro jóvenes de espaldas observando Lima desde la cima, en uno los barrios periféricos que se ubican en lo alto de los cerros ocupados usualmente por generaciones de migrantes que realizaron la travesía de venir a vivir a la capital. Uno de los jóvenes apunta con su mano hacia el sol que emerge en el horizonte, sobresalen por su gran tamaño diversas edificaciones en contraste con los techos bajos del otro lado de la ciudad. La perspectiva de estos muchachos devela las brechas sociales que ocurren en la capital, no obstante se encuentran en primer plano y con un tamaño que no se ve reducido a la monstruosidad de cemento en el ocaso. Es un testimonio visual pero también geográfico porque evidencia el centralismo que ocurre en el Perú y que se concentra en Lima; junto a ello, además, problematiza sobre la sobrepoblación en las grandes capitales de América Latina. Por otro lado evidencia de que manera en la capital existe a su vez una división social notoria entre los que viven en los cerros y los que no, frente a eso la fotografía quiebra este aspecto a partir de los personajes principales, los cuatro jóvenes que observan la ciudad desde lo alto, son ellos los que colocan la mirada sobre Lima, haciéndola suya y no la ciudad que cotidianamente los discrimina y los expulsa. En ese

⁶⁴El análisis de esta imagen se realizó para la ponencia “*Nueva corónica y buen gobierno & Laca: Otros discursos visuales desde una perspectiva decolonial del ver*” presentada en las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA) durante el 2020. Posteriormente la ponencia, fue publicada en la Revista *Espaco Académico* (<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/60446/751375152911>); para el caso de esta disertación el análisis de la imagen fue aumentada.

sentido el cronista visual les otorga una presencia, da cuenta de una identidad que también forma parte de Lima pero que muchas veces es observada a partir de un estereotipo que la denigra.



Fotografía 16: S/T, LACRA 1
Fuente: Le Gurd, 2018

LACRAZINE por momentos nos da la sensación de estar caminando por Lima, a través de crónicas visuales que conforman los fanzines, “hay una experiencia de la ciudad” (MAJLUF; VILLACORTA, 1997, p.20) de migrantes, observamos a ese nuevo sujeto social, cultural y político que posee una tensión con el espacio y que trae consigo otras costumbres y que la fotografía en general no muestra de manera tan cruda, con ironía, a veces con humor negro como si procura MaldeOjo en su curaduría. La curaduría de LACRAZINE es una selección de crónicas visuales fragmentadas, cada una cuenta una historia diferente, no se puede pasar la página para ver qué más va a pasar, como en las series de fotografía, en ese sentido hay una revaloración en la lectura de la imagen porque tienes que detenerte frente a ella para entender la historia completa en una sola fotografía. Finalmente la diversidad de miradas que plantea LACRA en el grupo de Facebook se siente en los testimonios oculares de los fanzines y estos se entretajan cuando los “testigos de ojos y uista”, fotógrafos profesionales o no, a pesar de no tener una preocupación técnica, colocan el

visor de la cámara o del celular sobre lo que el ojo hegemónico no ve, dándoles una presencia que finalmente se corporaliza físicamente en el fanzine impreso.

4 GENEALOGÍA DECOLONIAL DEL VER

El proceso de colonización en América Latina, específicamente del territorio del Tawantinsuyo, conllevó al descenso de millones de indígenas y al dominio de un nuevo orden político, cultural, social y económico representado por el Imperio Español; quienes impusieron en la región los símbolos característicos de la conquista: el dogma católico y la escritura. A su paso quebraron ídolos de diversas culturas prehispánicas, no sólo Incas, construyeron iglesias encima de centros ceremoniales sagrados o huacas, las cuales permanecieron ocultas y pasaron a ser dioses y espacios de culto clandestino.

Por otro lado, las dinámicas comunicacionales también sufrieron una ruptura al imponerse la escritura y un único idioma: el castellano, en un territorio donde predominaba la oralidad pero que además desconocía las letras, es decir, no existía una tradición escrita alfabética. Es así como a lo largo del proceso colonial la imagen cumplirá un papel fundamental al ser una vía de comunicación: “los colonizadores se valieron de las imágenes como medios de transmisión de discursos acerca de la diferencia” (CARRIÓN, 2006, p.244 apud JARAMILLO, 2016, p 26), encontrando en ella un método de traducción efectivo frente a las carencias comunicacionales. Asimismo la imagen jugó una función primordial en la adoctrinación cristiana⁶⁵ de la población originaria y sirvió como estrategia para mantener las relaciones de poder entre oriundos y colonizadores (BAYO, 2020).

En este contexto, el sujeto visual indígena cumplió el rol de receptor y reproductor de la cultura visual europea; posteriormente, al conocer y manejar las técnicas y herramientas del imaginario cultural de Occidente construye su propia mirada: “el trauma de la conquista para los nativos vencidos fue determinante pero no supuso un colapso total. Los valores indígenas fueron modificando los aportes europeos hasta convertirlos en algo muy diferente de lo que originalmente eran” (GISBERT, 1994, p.9). En el transcurso de este capítulo desarrollaremos y comentaremos acerca de los creadores visuales que construyen un testimonio ocular desde la mediación cultural,

⁶⁵ Mientras más se reproducía y difundía violentamente imágenes relacionadas con la religión se incorporaba y homogenizaba aquello que predicaba la ideología del colonizador (ESPINO, 2018).

es decir, que crean imágenes a partir de una estrategia visual que intenta mediar sensorialidades, sensibilidades y epistemes diferentes o en conflicto con la finalidad de elaborar una narrativa visual de la sociedad a la cual pertenecen⁶⁶.

De esta manera, denominaremos a los creadores visuales de mediadores culturales, integrándolos a la arborea que sería la mediación cultural, un roble constituido por diversas ramificaciones que entretejen modos de hacer mediación cultural. El mediador cultural, con énfasis en visualidad, va a reconocer la existencia de un vacío ocular, aquello que no se ve, un individuo silenciado, desaparecido como sujeto pero visible como objeto (GONZALEZ; ANDERMANN, 2006) por el poder hegemónico presente en el momento en que se crea la imagen; es así como revelará la ausencia dándole una corporalidad mediante el lenguaje visual.

Finalmente nuestro propósito frente al papel fundamental que cumple la imagen en la sociedad al ser una herramienta que da a conocer otros horizontes de conocimiento, es abrir un diálogo a partir de una propuesta de genealogía decolonial del ver, que tiene de base, como punto inicial y ancestral el testimonio ocular de Waman Puma presente en *Nueva corónica y buen gobierno* (S.XVI). Este eje nos permitirá entretejer un diálogo entre otros modos de ver que se gestan en el Perú, específicamente en la fotografía, en el fotozine del colectivo MaldeOjo, *LACRA* (S.XXI)⁶⁷.

Concretamente, Dos crónicas visuales del Perú, título de nuestra propuesta de genealogía decolonial del ver, dará cuenta de un análisis desde la mediación cultural, de los siguientes testimonios oculares: una fotografía del siglo XXI “Machu Picchu Bar” de Juan Carlos Cisneros (*LACRA* 0, 2017) y la ilustración “Gvaina Capac Inga, Candía, Español” (*Nueva corónica y buen gobierno*, 369 [371]) del cronista Waman Puma. Dichas creaciones visuales aparentemente distantes por su temporalidad tienen en común un discurso que constantemente cuestiona el vacío, los cuerpos ausentes que silencian las prácticas de poder social, político y cultural en la sociedad peruana y que la mediación cultural hace posible observar desde otros horizontes.

4.1 EL MEDIADOR CULTURAL

⁶⁶ Para el caso específico de esta investigación de la sociedad peruana.

⁶⁷ *LACRAZINE* circula al margen de los repertorios visuales predominantes en los cánones artísticos del Perú, con esto me refiero a que es poco o casi nada divulgado en los circuitos de arte. La vigencia de *LACRAZINE* 0 y 1, se rige únicamente a los fotógrafos que continúan perennes en las movidas underground de fotografía y a los especialistas en fotografía peruana que se cuentan con los dedos,. Urge un mapeamiento de las propuestas visuales independientes contemporáneas.

Nos parece conveniente empezar a desarrollar este capítulo comentando el largo camino que hemos realizado en búsqueda de un concepto adecuado que represente lo que hemos venido pensando en esta investigación. Es decir, una categoría que exponga el performance que desenvuelve el sujeto visual que brota entre mundos culturales en conflicto; en donde el creador visual procura un camino que resguarde la memoria ocular frente al vacío que impone la mirada hegemónica: un imaginario visual que constantemente excluye diversas prácticas culturales ancestrales y nuevas que surgen del contacto con la modernidad, y por otro lado disipa identidades, las torna ausentes.

Durante la marcha, hemos encontrado en la revisión bibliográfica de este trabajo diversas áreas que nos han inspirado, por ejemplo: la traducción cultural, la sociología de la imagen, la semiótica, etc.; no obstante al tratarse de un trabajo que plantea como propuesta final una genealogía decolonial del ver, conformada por dos imágenes realizadas en diversas temporalidades en el Perú, creemos que una lectura interdisciplinar nos puede develar las diversas capas que contienen estas imágenes; aún más cuando estas revelan dinámicas de ausencia en sus propuestas oculares y se producen en contextos donde predomina el poder hegemónico.

Cuando nos cuestionamos cuál sería la categoría que resignifica a quien elabora testimonios oculares y teje puentes con su mirada dentro del conflicto, es decir al creador visual, consideramos que su desempeño es una posibilidad de mediación cultural, de manera que nos parece oportuno llamarlo de mediador cultural. Por consiguiente empezaremos a desarrollar este apartado partiendo de la definición de mediación para posteriormente delimitar la palabra al ámbito cultural y desde ahí desarrollar el papel del mediador cultural con énfasis en la visualidad.

La palabra mediación según la Real Academia Española (RAE, 2021) establece como primer significado del vocablo al verbo mediar, es decir, la acción y efecto de ejercer dicha actividad. Pero qué es mediar, indagando un poco más, el diccionario nos acerca a cómo se realiza la acción y expresa que la actividad se lleva a cabo cuando se está entre dos partes, a la mitad, esta posición permite el desplazamiento del mediador —quien ejecuta la acción— entre ambos lados para interceder, intervenir, negociar frente algún acontecimiento. En la mayoría de lecturas que se realiza del significado de mediación observamos que se manifiesta como un vehículo para solucionar un conflicto, llegar a un acuerdo, a una solución, “donde el mediador se

presenta como una tercera persona, neutral, que no toma partido y que busca una salida aceptable para todos”. De esta manera el vocablo mediación hace uso de la diplomacia y obtiene grandes resultados sobre todo en diversos “conflictos sociales” (NASSIM; MAIRESSE, 2000, p. 17).

Si bien la mediación cumple el rol de intermediar en diversas áreas de la sociedad tal como se identifica en el recuento de la definición histórica de la palabra, por ejemplo, en lo político, económico, religioso, etc.; qué ocurre cuando nos referimos específicamente a la mediación cultural. Resumidamente, la aplicación práctica del concepto de mediación cultural se da en los años noventa en Europa (Francia):

En el marco de una política que apuntaba a desarrollar empleo para jóvenes [...] La mediación cultural aparece entonces junto con los mediadores sociales contratados para implementar un trabajo de fondo en los barrios más desfavorecidos [...] La categoría de mediador cultural aparece también en los proyectos de reforma que se coronarán con la ley sobre los museos de Francia en 2002 (NASSIM; MAIRESSE, 2000, p.18).

De esta manera la mediación cultural empieza a forjar “su estatuto y su función en los grandes establecimientos e instituciones culturales” (NASSIM; MAIRESSE, 2000, p.7) en Europa, con una preocupación por construir sentido en torno a la producción cultural y cómo se distribuye en la comunidad a través de políticas públicas (CLACSO, 2021⁶⁸).

Para el caso de América Latina, la mediación cultural aparece como necesidad de entablar contacto, a partir del primer encuentro entre los españoles y los habitantes originarios⁶⁹. Algunas de las crónicas relatan a pobladores que sirvieron como intermediarios o mejor dicho mediadores culturales, como por ejemplo “Felipe, yndio lengua” (GUAMÁN, 2001 [1615], p. 384) —pero esa es otra historia que no corresponde a esta investigación— continuando, el término propiamente para Latinoamérica empieza a tener fuerza en los años 80 con la aparición del libro “*De los Medios a las Mediaciones*” de Jesús Martín Barbero (1937-2021), obra que va a influenciar a diversos intelectuales de América Latina a pensar la comunicación como mediación:

[...]en lugar de hacer partir la investigación del análisis de las lógicas de producción y la recepción, para buscar después sus relaciones de imbricación o enfrentamiento,

⁶⁸Durante el 2020, gracias al apoyo del Programa PPGIELA, de la Universidade Federal da Integração latino-americana (UNILA), realice un diplomado online en “Mediación Cultural. Comunidad, Artes y Tecnologías” dictado por el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO-Argentina). Algunas de las reflexiones expuestas en esta investigación se dieron en torno a la experiencia y anotaciones a lo largo del curso.

⁶⁹ Con esta afirmación no pretendemos sonar tajantes, es muy probable que las culturas prehispánicas hayan entablado y construido relaciones entre ellas a partir de la mediación cultural también.

proponemos partir de las mediaciones, esto es, de los lugares de los que provienen las constricciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad cultural [...] (BARBERO, 1987, p.233)

Asimismo, recordemos que nuestro territorio se caracteriza por ser multicultural, es decir, es un espacio en donde conviven diversas culturas; sin embargo, no todas tienen las mismas oportunidades o visibilidad. Esta problemática influye en cómo nos relacionamos unos con otros, en ese sentido la mediación cultural aparece en Latinoamérica como una alternativa interesante ya que construye puentes para transitar entre las diferencias (NASSIM; MAIRESSE, 2000).

Por otro lado, en la última década del siglo XX, en América Latina, se empiezan a crear instituciones como los Ministerios de Cultura, siendo pioneros: Brasil, Chile y Argentina. Estas entidades buscarán de cierta manera solucionar algunas problemáticas en el ámbito cultural; implantando acciones —que colocan en escena el concepto de mediación cultural— hacia la comunidad y desde el diálogo igualitario entre distintas culturas y subjetividades (CLACSO, 2020). La mediación cultural continúa siendo un concepto académico relativamente novedoso para Latinoamérica, no obstante, viene forjando su propio camino a partir de diversas reflexiones de especialistas en cultura y en centros especializados⁷⁰ donde se está pensando en esa mirada urgente y particular de la mediación cultural para nuestro territorio.

Retomando, en los párrafos anteriores hemos dado a conocer a los lectores por qué elegimos para esta investigación el concepto de mediación, definimos su significado de manera general y posteriormente delimitamos el concepto al ámbito de la mediación cultural; a partir de ahí, comentamos resumidamente su transcurso. Este trayecto nos ha permitido entender que la mediación cultural es un campo en constante construcción. En la mayoría de reflexiones que realizan diversos autores sobre el concepto priorizan el sentido de la escucha porque este es el primer acto que hace posible la mediación cultural. Por ello, al cuestionarnos qué es mediación cultural y quién es el mediador cultural para esta pesquisa, notamos una proximidad con las reflexiones de la socióloga e investigadora Vanesa Cejudo en el texto *“La Mediación Cultural: Un ejercicio para posibilitar una cultura contemporánea”* (2018).

⁷⁰Tal como la diplomatura en Mediación Cultural del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO, Argentina) y la licenciatura en Mediación Cultural – Artes y Letras de la Universidade Federal Integração latino-americana (UNILA, Brasil).

A continuación desarrollaremos lo que representa la mediación cultural y el mediador cultural a partir de las consideraciones de Vanesa Cejudo (2018), algunos otros alcances y nuestras propias reflexiones. Primeramente la mediación cultural surge del conflicto inevitablemente, debido a que la idea de cultura por sí misma es compleja, es decir, tiene varias acepciones que se han venido escribiendo y debatiendo a lo largo de la historia de la humanidad. Para nosotros la cultura no se limita a la descripción clásica que se refiere al “‘culto’ al arte y las humanidades”; por lo contrario “es una membrana porosa a la expresión de los comportamientos que reflejan los intereses, gustos y expectativas del grupo [...] es espejo y cuerpo del conjunto de los saberes, creencias y conductas de una comunidad” (CEJUDO, 2018, p.2).

La cultura en ese sentido atraviesa subjetividades, permite la construcción de narrativas y cosmovisiones de mundo; por otro lado, es un campo que constantemente se encuentra en disputa (VICH, 2005) debido a que no es homogénea, su multiplicidad se inserta en un espacio en donde se interponen los ejercicios de poder. Esto se observa, por ejemplo, en los procesos de conquista en América Latina cuando una cultura, en este caso la Occidental, se impone frente a otras comunidades originarias para invisibilizarlas o exterminarlas con la finalidad de homogeneizar culturalmente el territorio, convirtiéndose así en el modelo a seguir. La cultura, tanto en el pasado como en la actualidad “ha sido un arma silenciosa de los gobiernos para inducir comportamientos colectivos acordes a sus principios” (CEJUDO, 2018, p.3).

En efecto, la mediación cultural se da en un contexto social y político específico, reconoce la diferencia a partir de los sentidos⁷¹, percibe y tiende puentes dialogantes, “atiende a esta contemporánea manera de hacer cultura valiéndose de: la escucha como actitud, la posibilidad como eje de acción, la co-creación como praxis, la reapropiación como alimento y la réplica como estrategia de transformación” (CEJUDO, 2018, p.1). Por otro lado, la mediación cultural no se restringe a una actitud diplomática dentro del conflicto, sino más bien al problematizar sobre la matriz cultural la resignifica (CLACSO, 2020).

⁷¹ La palabra sentido hace referencia a la “capacidad para percibir estímulos externos o internos mediante determinados órganos” (RAE, Disponible en <<https://dle.rae.es/sentido#XbL0DxO>>. Acceso en: 16 de dic. del 2021).

Asimismo, la mediación cultural, observa e interviene en procesos interculturales,⁷² establece interdependencias (SOMMERMAN, 2006) que la encaminan a problematizar y posteriormente resignificar, construir vínculos que dialoguen con el otro. Tanto en el campo y en la reflexión la mediación cultural utiliza la interdisciplinariedad como herramienta de trabajo abarcando diversas áreas de conocimiento, es decir disciplinas⁷³.

Por último, la figura del mediador cultural es fundamental para que se realice la mediación debido a que es quien ejerce la acción de mediar, utiliza sus sentidos, su sensibilidad, es consciente de que la cultura es compleja, porosa, múltiple y que se encuentra atravesada por el poder hegemónico; se vale de la interculturalidad como herramienta que hace posible el encuentro con el otro desde el diálogo y la reflexión, no obstante, problematiza para deconstruir y crear nuevas significaciones (CLACSO, 2020) o entender ampliamente procesos, prácticas culturales, identidades que no se conocen, que están invisibilizadas:

La figura del mediador cultural nace y se nutre de esta forma de entender la cultura, una figura orgánica que genera procesos para facilitar respuestas, relaciones y significados en torno a ella. Con un alto grado de empatía y de escucha, el mediador cultural debe diseñar las situaciones para propiciar el encuentro de experiencias significadas, debe construir el momento y las herramientas para poder facilitar la articulación de diversidad de lenguajes donde el “no consenso” sea un potencial, no un diferencial, y donde poder construir confluencias y canales de acceso para la sostenibilidad futura (CEJUDO, 2018, p.4).

Habiendo desarrollado lo que significa la mediación cultural y el mediador cultural; planteamos finalmente un esbozo de lo que vendría a ser el papel del mediador cultural con énfasis en visualidad. Consideramos que el mediador cultural, es decir los creadores oculares en este caso, realizan la mediación bajo los mismos términos que hemos comentado en los párrafos anteriores, a partir de una actitud de escucha; no obstante, el sentido complementario para la mediación cultural es la vista⁷⁴. La mirada es la que va a entretejer elementos visuales que envuelvan desplazamientos

⁷²“La interculturalidad hace referencia a un modo de abordaje que propone un diálogo igualitario entre diversas cultura y subjetividades, entendiendo que entre ellas se trazan relaciones de poder y que no todas las identidades se encuentran en igual de condiciones a la hora de construir sentidos comunes en una sociedad” (LUCESOLE, 2020, p.5).

⁷³ Nos referimos a que la mediación puede hacer uso de la historia, el arte y después sumergirse en la literatura, los estudios culturales o la fotografía para entender los procesos que se encuentran en conflicto; de esta manera confronta el problema por capas, una tras otra, para entender la cuestión en sí. En otras palabras, la mediación cultural al ser interdisciplinar tiene una mirada horizontal, que le permite abarcar desde un punto de vista amplio y sin prejuicios alguna problemática.

⁷⁴“El ojo humano no es un perceptor neutro, pasivo, automatizado e inocente, sino un instrumento condicionado por un aprendizaje cultural y un auto-aprendizaje. Esto se debe a que la visión es siempre un fenómeno socializado. Además de percibir luz, figuras y colores, al mirar reconocemos formas, las formas que nuestra cultura ha definido como visibles”(AUGUSTOWSKY, 2016, p.2).

entre el que crea la imagen (mediador cultural), lo que ve, a quien ve (su relación con el otro) y el poder hegemónico que descorporaliza lo que el mediador cultural observa.

Una de las tareas del artista visual que se desenvuelve también como mediador cultural es reconocer y representar en los testimonios oculares lo que “subyace a todo régimen visual” (BARRIENDOS,2011,p.15), de este modo el creador visual en la mediación cultural evidencia cómo ejerce su dominio “la lógica de la colonialidad” en diversas áreas de “la experiencia humana (1) económico: apropiación de tierra, explotación de la mano de obra y control de las finanzas; (2) político: control de la autoridad; (3) social: control del género y la sexualidad, y (4): epistémico y subjetivo/personal: control del conocimiento y la subjetividad” (MIGNOLO, 2007,p.36).

En otras palabras, el mediador cultural identifica a la colonialidad del poder⁷⁵ —aunque no la nombre de esta manera, con los rótulos académicos recientemente establecidos— como el contexto en el cual se lleva a cabo la mediación cultural, no obstante, asume un posicionamiento frente a ese dominio a partir de una óptica que busca en primer lugar cuestionarlo pero además construir sentido, dar un lenguaje visual a “las historias mínimas, de los lugares culturales inexplorados y finalmente articular el acceso a estos contenidos” (CEJUDO,2018, p.5) a través de la imagen. En este caso, el artista o cronista visual que ejerce de mediador cultural impulsa el resguardo de la memoria ocular de los cuerpos ausentes, aquellas subjetividades al margen de lo que el imaginario visual conoce, y de esta manera abre un diálogo también con las prácticas decoloniales⁷⁶.

Por otro lado, la modernidad ha privilegiado la visión, la producción masiva de imágenes, “la vida de las imágenes” (CHRISTOV-BAGARGIEV, 2012, p. 1-3); perfila con luz desde su propia óptica identidades, espacios, objetos, etc., produciendo imágenes “que a menudo son usadas para disminuir el pensamiento en

⁷⁵ Este concepto fue ideado por el sociólogo peruano Aníbal Quijano durante los años 80: “denuncia la continuidad de los procedimientos coloniales de dominación, luego del fin de las administraciones coloniales y da cuenta de que estas prácticas aún se encuentran vigentes en la modernidad; manifestándose en procesos verticales fundamentados en la raza que penetran las relaciones sociales y políticas” (ESPINO, 2018, p.48). Posteriormente, en los años 90 junto a otros estudiosos se forma el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos (GLAES): Modernidad-Colonialidad, en donde se expande esta noción a la colonialidad del ser y del saber. Ambas proposiciones conforman el espectro que abarca las prácticas decoloniales, esto se refiere a la acción de desprenderse de la lógica colonial, reavivando la producción de subjetividades que fueron desplazadas y subordinadas.

⁷⁶ “[...] las prácticas decoloniales son acciones que, además de estar marcadas por la colonialidad, en su desprendimiento mantienen una tensión procesual con ella y por tal razón no aparecen, por así decirlo, de manera “pura y limpia” como decoloniales, de una vez por todas, sino siempre en camino para dejar de ser colonizadas” (GÓMEZ, 2015, p 91)

lugar de pensar con y por medio de ellas” (Ibid., p.2). La investigadora Silvia Rivera Cusicanqui en su libro “*Sociología de la Imagen*” (2015) resalta este hecho y lo llama de bombardeo visual, es decir, un ataque ocular que supedita cómo miramos y qué pensamos sobre las imágenes que consumimos cotidianamente.

Frente a esta problemática, la perspectiva de la mediación cultural se suma al planteamiento de una mirada crítica sobre las imágenes que se producen y se consumen día a día. No pretende testimonios oculares sin conciencia crítica, una banalización (CUSICANQUI, 2015) que finalmente sobreviene en una carencia visual. El mediador cultural procura construir narrativas visuales que no reproducen sino problematizan develando ausencias, sombras que no perfilan las imágenes que nos bombardean cotidianamente. De esta manera los artistas visuales que ejercen de mediadores culturales tejen hilos desde la mirada en los testimonios oculares que elaboran, lo que hace posible articular identidades, saberes y experiencias que observan bajo los luceros del poder hegemónico.

Finalmente, la mediación cultural con énfasis en la visualidad además de producir testimonios oculares a partir de “una actitud cuestionadora y consciente de las inconsistencias de la modernidad” (JARAMILLO,2016,p.19); también es una alternativa que busca una relectura de imágenes, tanto de narrativas visuales oficiales, así como y especialmente de otros testimonios visuales que surgieron al margen. El abordaje ocular o visual de la mediación cultural no se limita a la denuncia de hechos conflictivos sino busca, propositivamente, la construcción de giros y caminos hacia alternativas que permitan reflexionar y actuar en función de interpretaciones y proposiciones novedosas. La lectura singular de estas narrativas oculares es posible porque utiliza características que conforman a la mediación cultural, por ejemplo: la interdisciplinariedad, el diálogo y una óptica horizontal que le permite analizar o interpretar los testimonios oculares; esto se verá en el análisis de las imágenes a continuación.

4.2 DOS CRÓNICAS VISUALES DEL PERÚ

Este apartado fue tomando forma mientras se desarrollaban los demás capítulos y se iban aterrizando ideas de cómo es que queríamos observar, analizar, testimonios visuales realizados en diversas temporalidades en el Perú. Por ello, veníamos estudiando y reflexionando en torno a las ilustraciones que conforman *Nueva*

coronica y buen gobierno del autor del S. XVI, Waman Puma. El autor produce sus dibujos desde una mirada que intenta mediar la forma de representación foránea y los elementos nativos que requieren ser representados; de esta manera tiende un puente entre el ojo extranjero y la subjetividad/objetividad indígena.

Las ilustraciones de Waman Puma, además, son mediación cultural entre mundos y cosmovisiones que se presentan en sentido artístico y político; por otro lado, representa al nuevo creador visual que se gesta en el proceso colonial. El cronista, o mejor dicho el mediador cultural, va a emprender en sus dibujos un camino que procura crear una narrativa visual de la sociedad peruana, corporalizando en los testimonios oculares la ausencia de identidades y prácticas culturales que el ojo hegemónico no reconoce:

El trabajo de descolonización visual llevado a cabo por Felipe Guamán Poma de Ayala en su *Nueva coronica y buen gobierno* sería, desde este punto de vista, un ejemplo paradigmático de desarticulación de la colonialidad del ver, desde la propia visualidad, que debería guiarnos en la construcción de alternativas interepistémicas entre culturas visuales diferenciales (BARRIENDOS, 2011, p. 26).

Todo esto nos condujo a pensar en Waman Puma como un punto de partida que da inicio al diálogo que pretendemos en esta pesquisa, entre piezas visuales realizadas en distintos periodos en el Perú. Así, el cronista es un eje, una base ancestral, el tatarabuelo de aquellos creadores visuales, mediadores culturales, que emprenden ese mismo camino. En ese sendero el creador visual, realiza desplazamientos, mediaciones, de la ausencia a la presencia y de este modo la imagen suscita conocimiento sobre otras subjetividades que el poder dominante descorporaliza.

Otra cuestión que caracteriza nuestra propuesta es que no pretendemos un análisis de testimonios visuales producidos en un periodo lineal de tiempo —de inicio a fin— de imágenes que usualmente cuentan la historia oficial de un territorio y que conforman los repertorios oculares hegemónicos. Como hemos mencionado en párrafos anteriores, nos llama profundamente la atención aquellas obras visuales cuyas producciones se fueron dando al margen de una linealidad y que a menudo se encuentran desplazadas de los circuitos del ver oficiales⁷⁷. Estos testimonios oculares van a evidenciar lo que subyace a todo régimen visual, la ausencia, el vacío, la falta de

⁷⁷Si bien “*Nueva coronica y buen gobierno*” de Waman Puma es una obra reconocida por el canon y buena parte de la población peruana por las atribuciones que presenta. Consideramos que al poner en contacto las ilustraciones que constituyen la obra con otros testimonios visuales, que no forman parte de los repertorios oculares hegemónicos aparece una alternativa interesante de relectura de imágenes realizadas en el Perú.

otras “tradiciones epistémicas” (BARRIENDOS, 2011, p.14) que no forman parte del imaginario colectivo visual reconocido.

De este modo, esta investigación plantea tejer redes de diálogo, teniendo como cimiento la mirada particular del autor y artista Waman Puma, entre otros testimonios oculares producidos en el Perú, a partir de una metodología histórica, una genealogía⁷⁸ (FOUCAULT, 1979), que tiene la cualidad de desobedecer la linealidad del tiempo para procurar otro tipo de enlaces temporales.

La genealogía del ver que proponemos es un transcurso que no se rige por una línea recta, sino que prefiere un paisaje circular, que nos permite ir y venir, crear conexiones entre el pasado y el presente entre testimonios visuales. Este circuito empieza en el siglo XVI con Waman Puma y a partir de ahí traza un recorrido hasta llegar al siglo XXI en donde observaremos imágenes que revelan mediaciones culturales en contextos donde predomina el poder hegemónico.

Asimismo, el proyecto de una genealogía del ver es una provocación que “[...] gira en torno a generar una posición crítica frente a la manera en que se ha construido históricamente la mirada y las imágenes” (JARAMILLO, 2016, p. 25); pero además expresa el deseo de convocar a los lectores y lectoras a crear nuestras propias genealogías del ver⁷⁹, un lugar en donde se puede observar, reflexionar y poner en contacto memorias oculares que reavivan subjetividades y prácticas culturales al margen del bombardeo visual (CUSICANQUI, 2015) que cotidianamente nos acecha con imágenes perfiladas bajo el dominio de la colonialidad del poder.

Por otro lado, la idea de una genealogía del ver viene acompañada además de un matiz decolonial. Primeramente, los testimonios oculares por analizar fueron ideados en contextos marcados por la colonialidad; frente a esto los creadores visuales, mediadores culturales, colocan la mirada sobre lo que el ojo hegemónico no ve. Realizan mediaciones que les permite un horizonte en donde sensorialidades, sensibilidades y epistemes en conflicto son problematizadas y resignificadas para finalmente darle una corporalidad a lo que descorporaliza las prácticas de poder.

De allí que los testimonios oculares que forman parte de la genealogía que proponemos se desprenden de la colonialidad pero conservan una relación con ella;

⁷⁸Término acuñado por Nietzsche y reinterpretado por Foucault como método histórico discontinuo que trabaja con producciones culturales y no con objetos naturales (RAGO, 1995).

⁷⁹“Não olvidemos que dar nome próprio é se apropriar[...]” (PORTO-GONÇALVES, Carlos. Abya Yala. Enciclopedia Latinoamericana, 2015. Disponible en <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala>). Acceso en: 09 de may. del 2019)

no existen crónicas visuales absolutamente decoloniales, son los procesos, las prácticas y propuestas críticas que presentan, lo que permite que puedan apartarse de cómo actúa la colonialidad (GÓMEZ, 2015).

En segundo lugar, el carácter decolonial en nuestra proposición también se va a dar cuando optamos por un enfoque que va más allá de analizar las obras visuales con base a “[...] su artisticidad, desde categorías como la belleza, el juicio estético [...]” (GÓMEZ, 2015, p.9), tampoco pretendemos hacer un análisis comparativo entre los testimonios visuales que conforman nuestra propuesta de genealogía decolonial del ver. La finalidad del contacto entre las imágenes que vamos a observar a partir de la mediación cultural es el diálogo “donde van emergiendo prácticas decoloniales que involucran tanto a los sujetos y sus vínculos entre sí como las relaciones de estos con las cosas” (Ibid., p.20). De esta manera las propuestas visuales críticas que conforman la genealogía decolonial del ver van a realizar un circuito de diálogo que será conducido por la mediación cultural.

En definitiva, empezaremos a hilar las redes de esta interlocución, nuestra genealogía decolonial del ver, a partir de un abordaje que se centra específicamente en dos crónicas visuales del Perú: una fotografía del siglo XXI “Machu Picchu Bar” de Juan Carlos Cisneros (*LACRA 0*, 2017) y la ilustración del siglo XVI “Gvaina Capac Inga, Candía, Español” (*Nueva corónica y buen gobierno*, 369 [371]) del cronista Waman Puma.

4.2.1 Gvaina Capac Inga, Candía, Español

La ilustración de Waman Puma “GVAINA CAPAC INGA, CANDÍA, ESPAÑOL. CONQVISTA/KAY QURITACHU MIKHUNKI?”, ubicada en la primera parte de *Nueva corónica y buen gobierno*, da inicio a un bloque de imágenes que narran el proceso de colonización del imperio del Tawantinsuyo. Específicamente, forma parte de una serie de ilustraciones que nos cuentan sobre los viajes y la llegada de los españoles a las Indias del Perú y posteriormente los abusos de parte de los conquistadores, en especial, por el anhelo de obtener oro del lugar: “indias, indias, oro plata, oro plata del Perú” (GUAMÁN POMA, 1980 [1615], v.1, p.269)

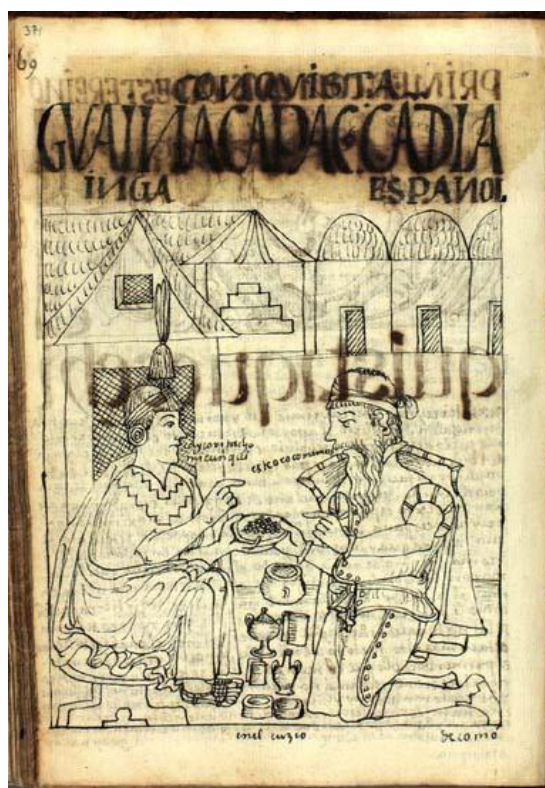


Figura 12: GVAI CAPAC INGA, CANDÍA, ESPAÑOL/Cay coritacho micunqui? [¿Es éste el oro que comes?] / Este oro comemos. / en el Cuzco/ CONQVISTA
Fuente: Det Kongelige Bibliotek, 2001 [1615], p 371

Según los investigadores este pasaje que narra visual y textualmente Waman Puma y da cuenta del primer arribo de los españoles en 1527, antes de la conquista del territorio del Tawantinsuyo que se llevó a cabo entre 1532 y 1572, es históricamente erróneo ya que el encuentro “*en el Cuzco*” entre el griego artillero Candía (Creta, 1485-Perú 1542) y el inca Huayna Cápac⁸⁰ nunca aconteció. Los relatos del cronista Pedro Cieza de León (Sevilla 1520-España, 1554) y posteriormente de Garcilaso de la Vega (Cuzco, 1539-España 1616) afirman que el primer desembarco de la armada española en 1527, se realizó en Tumbes donde dicho encuentro se dio entre Pizarro (Castilla, 1478-Lima, 1541) y un mensajero del Inca que en ese tiempo era Huáscar, hijo de Huayna Cápac. Candía, sí arribó a Tumbes junto a Pizarro y formó parte de la tropa de la conquista pero no ocupó un lugar protagónico en ese episodio.

Waman Puma, sucesivamente al relato que cuenta la coincidencia entre Huayna Cápac y Candía en Cusco, en *Nueva corónica y buen gobierno*, incluye el

⁸⁰No tenemos precisión sobre el año de nacimiento y fallecimiento del inca Guayna Capac, podemos inferir, según la bibliografía que hemos revisado, que probablemente el Inca nació en Cuzco en 1493 y su defunción fue en el año 1529, en Quito.

encuentro en Tumbes entre Pizarro y un emisario del Inca, sólo que en el relato el autor coloca a su padre como representante legítimo del Inca (GARCÍA BEDOYA, 2020). En *Nueva corónica y buen gobierno*, existen varios datos históricos y geográficos inexactos (BARRENECHEA, 1999), poco podemos decir sobre la veracidad del manuscrito. Lo que nos parece vital de la obra es cómo el autor nos cuenta, desde una identidad andina pero además a partir de una sensibilidad visual, un testimonio textual y ocular sobre la vida en la época de los Incas, la colonización y el virreinato del Perú.

Continuando, en la imagen por observar, así como en todas las ilustraciones que se encuentran en *Nueva corónica y buen gobierno*, reparamos que estas se construyen a partir de una estructura rectangular vertical. Dentro de ese armazón, además de los trazos, observamos la presencia de la escritura, usualmente en los encabezados de los dibujos, a manera de título; así como para denominar a los personajes, indicar algún objeto, lugar, insertar un diálogo, hasta un poema o canto quechua dentro de la escena representada (ESPINO VEGAS, 2018).

En la parte superior de la figura 9 se inscribe “CONQVISTA. GVAINA CAPAC CANDÍA”, en seguida, debajo de “GVAINA CAPAC” aparece la palabra “INGA”, de modo similar, debajo de “CANDIA” surge el vocablo “ESPAÑOL”. Consecutivamente al título, el dibujo se despliega, en el lado derecho y abajo de “INGA” aparece retratado Huayna Cápac; en el lado izquierdo y posterior al nombre “CANDIA”, el autor, dibuja al artillero. Como podemos observar, Waman Puma desarrolla en la estructura de la imagen el espacio-tiempo andino, cada elemento y ubicación dentro de la ilustración tendrá una connotación simbólica específica, a la derecha estará el mundo de arriba —hanan— y a la izquierda —hurin— el mundo de abajo (GONZÁLEZ; SÁNCHEZ; SÁNCHEZ, 2003).

En ese sentido, cuando miremos la imagen de Waman Puma “GVAINA CAPAC INGA, CANDÍA, ESPAÑOL. CONQVISTA/KAY QURITACHU MIKHUNKI?” trazamos imaginariamente dos líneas dentro de ella (véase figura 10). La primera línea será vertical, esta va a dividir en dos la imagen, derecha/izquierda; delineamos, además otra línea horizontal, la cual se unirá con la primera raya en una intersección en el punto medio de la imagen. Realizaremos este ejercicio con la finalidad de poder ilustrar las dicotomías espaciales y de sentido, propias de la cosmovisión andina, en la disposición de los personajes y elementos que acompañan la

escena; así como otras anotaciones que ejemplifican el análisis de la imagen desde la medición cultural.

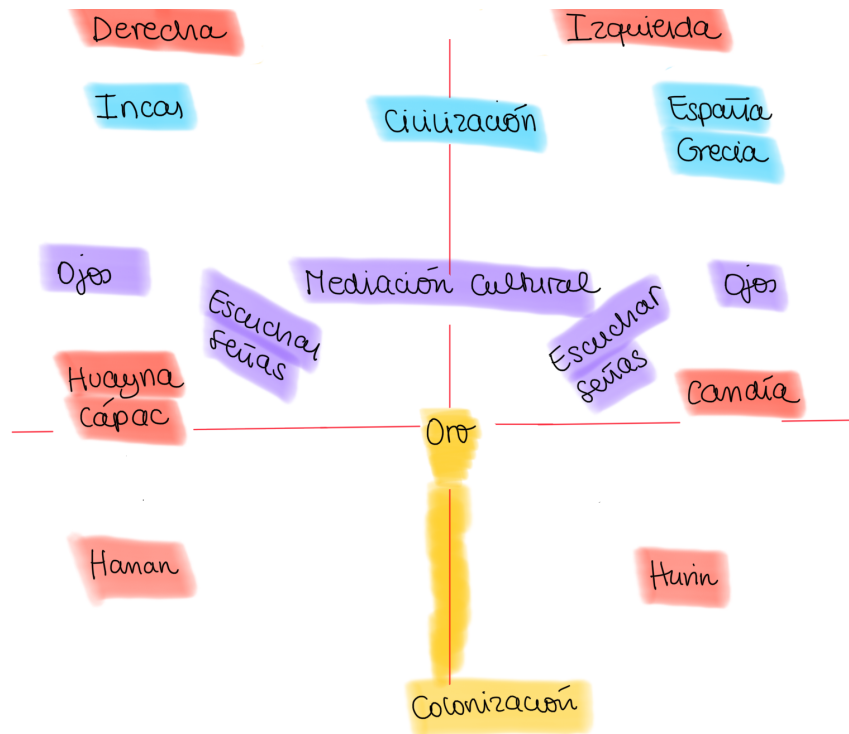


Figura 13: Esquema visual de la imagen “GVAINA CAPAC INGA, CANDÍA, ESPAÑOL. CONQVISTA/KAY QURITACHU MIKHUNKI?”, Nueva corónica y buen gobierno
Fuente: Dalia Espino Vegas, 2022

Ahora bien, en la figura 9 que estamos analizando, el onceavo inca del Imperio del Tawantinsuyo, Huayna Cápac, aparece en el lado derecho de la imagen, espacio que denota relevancia. En esta posición, el Inca mantiene su rango jerárquico de jefe supremo, cercano a los dioses que habitan el hanan, como el Sol, por ejemplo. Esto también se puede observar en la caracterización del Inca que “ydeficó muchos ciudades y uillas, aldeas y pueblos de yndios” (GUAMÁN POMA, 1980 [1615], v.1, p.83), viste un traje sobrio, en la parte central, cerca de su pecho, luce un bordado o tocapu de forma geométrica. Esta inserción gráfica en el traje denota la casta del Inca, en la cabeza utiliza una diadema, adornada con plumas, así como unas orejeras que nuevamente enfatiza visualmente el linaje de Huayna Cápac. Otra particularidad que retrata Waman Puma, es que el Inca no reposa en el suelo como Candía que aparece arrodillado sobre

el firmamento en una posición inferior a la autoridad andina. El inca está sentado sobre una silla o tiana⁸¹ legitimando de esta manera su jerarquía frente a los españoles.

Huayna Cápac tuvo un reinado próspero y construyó grandes templos durante su mandato; además condujo al Imperio Inca a su expansión máxima, consiguiendo mediante diversos enfrentamientos bélicos en la zona norte del Tawantinsuyo, Cajamarca y Quito. Cuando murió, sucedieron confrontaciones entre sus hijos Huáscar y Atahualpa “sólo Uascar Ynga fue lexítimo ereder, y fue su madre Raua Oello, Atagualpa Ynga, auquicon uastardos, fue su madre Chachapoya”; esto ocasionó inestabilidad en el imperio Inca “andaua alborotado la tierra y se perdió todo en este tienpo. Saltaron los españoles cristianos a este rreyno y conquistó la tierra y mató a los Yngas y capitanes y llebó mucho oro” (GUAMÁN POMA, 2001 [1615], v.1, p.83).

En el lado izquierdo de la figura 9, podemos mirar al otro personaje que conforma esta ilustración, se trata de Candía (Creta, 1485-Perú 1542). Candía aparece en la escena arrodillado frente al Inca en una posición de subordinación pero además al estar en el lado izquierdo, atiende al eje del mundo de abajo, el mal, la oscuridad. Su presencia manifiesta una señal de lo que está por venir en el próximo y definitivo desembarco español al territorio del Tawantinsuyo: la conquista y la extracción de riqueza también. Candía, antes de formar parte de la armada española ya había participado en otros enfrentamientos bélicos. Se especializó en el uso de la artillería y posteriormente formó parte del ejército español, tanto en las primeras expediciones que realizaron Pizarro y Almagro por este lado del mundo, así como en el desembarco final y las subsiguientes confrontaciones para obtener el poder en la región andina.

Sabemos por los cronistas, que la nacionalidad del artillero era griega, no obstante, en la imagen Waman Puma, a pesar de tener conocimiento sobre la procedencia del artillero, caracteriza y se refiere a Candía como un español. Esto se da porque el autor “emplea 'español' para referirse genéricamente a los 'no-indios'” (DET KONGELIGE BIBLIOTEK, 2001, p.369), por esta razón también, es que abajo del escrito “*CANDIA*” coloca la palabra “*ESPAÑOL*”. El artillero luce barba y una vestimenta similar a los otros españoles caracterizados en la crónica “traían muy largas

⁸¹“tiana, un pequeño mueble prehispánico símbolo de estatus” (FALCÓN, Victor. Tiana: asiento inca. Arqueología del Perú, 2012. Disponible en <<https://arqueologiadelperu.com/tiana-asiento-inca/>>. Acceso en: 18 de set. de 2020).

barbas y que estaban amortajados como difuntos” (GUAMÁN POMA, 2001 [1615], v.1, p.266). Lo que diferencia a Candía de los españoles, en este primer momento en *Nueva corónica y buen gobierno*, es que en la cabeza no lleva un casco de guerra como usualmente el autor caracteriza a la armada española; se observa que el artillero utiliza en la cabeza una pañoleta amarrada hacia atrás. Candía no está con traje de guerra o preparado para ella, hay una predisposición para mantener un diálogo, tiene una actitud de subordinación y asombro por la fortuna que aparece frente él, de la mano del Inca.

Hasta el momento, de acuerdo a la labor del mediador cultural con énfasis en la visualidad, podemos decir que Waman Puma en este episodio ideado por él se desplaza entre herencias culturales. Pretende validar la matriz cultural andina frente a la española pero además universalmente con la inserción del griego Candía en la escena. Waman Puma, reconoce que durante el proceso colonial, la grandeza cultural Inca, la civilización avanzada, material, social, cultural y políticamente que evidenció fue invisibilizada; al intentar exterminarla, quedó silenciada, ausente. Entre otros elementos que hacen parte de este dibujo, observamos que en el contexto hay una serie de edificaciones que dan cuenta de que el Cusco no se trataría de un lugar inhóspito, sino de un espacio constituido, una ciudad; incluso en la imagen observamos una construcción piramidal, probablemente un centro ceremonial. Asimismo la presencia de oro en la parte central de la imagen hace hincapié en la riqueza tanta y mucha más que en Grecia y España.

En resumen, la figura 9, se trataría de una ilustración que narra el encuentro de tres grandes civilizaciones, Grecia y España, por un lado, ubicadas en lado izquierdo del dibujo y la cultura Inca hacia el lado derecho (véase figura 10). Esta última, la andina, asume una corporalidad en la imagen cuando el autor la valida como matriz cultural importante, universal, frente a las demás que también lo son. No obstante, genera cierta tensión cuando coloca a la cultura Inca, estructuralmente en la imagen, en el espacio-tiempo andino, en el lado derecho, debido a que denota cierta supremacía sobre el bloque izquierdo en donde está representada la cultura occidental.

Por otro lado, la acción que se desarrolla en este testimonio ocular y que Waman Puma ingeniosamente expone en el dibujo, es el diálogo entre Huayna Cápac y Candía. En la figura 9, aparecen características de la mediación cultural; narra el encuentro de dos culturas, la española y la andina, con sensorialidades, sensibilidades

y epistemes distintas pero que intentan, dentro del conflicto, comunicarse en ese primer contacto. Así, observamos en la imagen que la necesidad de expresarse, entre ambos personajes que conforman la escena, se lleva a cabo en una atmósfera que involucra a la mediación cultural como un vehículo para llegar a un diálogo entre iguales, a pesar de las diferencias comunicacionales abismales. La mediación cultural en esta crónica visual, inicia con la escucha, el autor escribe dentro de la ilustración una conversación que empieza cuando Huayna Cápac le dice a Candía: “*Kay quritachu mikhunki?* (¿comes este oro?).

Esta acción se refuerza por medio de un intercambio de señas que posibilita la comprensión entre ambos personajes, ya que el Inca le habla a Candía en su idioma, el quechua. Observamos, entonces, en la figura 9 a Huayna Cápac sosteniendo con la palma de una mano un plato lleno de oro, mientras que su otro brazo permanece alzado, con el dedo índice apuntando hacia arriba, en una actitud de discurso (CUSICANQUI, 2015). Por otra parte, Candía, apenas sujeta con una de sus manos el plato que también sostiene el Inca y realiza con el otro brazo el mismo gesto de Huayna Cápac, levanta el dedo índice. La expresión corporal del artillero, las señas que realiza en respuesta, se da por debajo del trazo del Inca; el cuerpo de Huayna Cápac, estructuralmente en la imagen, siempre adopta una posición de superioridad.

Asimismo, el diálogo en la ilustración no sólo se realiza a través de la escucha y de las señas, también con la mirada que se muestra horizontalmente (véase figura 10). Mirar es un acto de resistencia, sin miedo, ni guardando obediencia, el Inca coloca sus ojos sobre Candía mientras que él se pierde en el asombro y la extrañeza por el oro que sostiene Huayna Cápac. A la pregunta del Inca, el artillero responde en su idioma, en español: “*ese oro comemos*”. De esta forma termina el diálogo entre el Inca y Candía. Posteriormente, Waman Puma narra textualmente en la crónica que el onceavo Inca le otorga al artillero “mucho oro en polvo y plata y vajillas de oro” (GUAMÁN POMA, 2001 [1615],v.1,p.266); lleno de riqueza Candía llega a España para comunicar y dar a conocer las pruebas de la opulencia del territorio del Tawantinsuyo “dijo que la gente vestía y calzaba de todo oro y plata, y que pisaba el suelo de oro y plata, y que en la cabeza y en las mano traía oro y plata” (Ibid; p.267). Finalmente, este hecho en *Nueva crónica y buen gobierno*, permitiría el financiamiento necesario que embarcó a los conquistadores a la conquista definitiva del territorio Inca

Retomando, se puede señalar hasta aquí, que en la ilustración “GVAINA CAPAC INGA, CANDÍA, ESPAÑOL. CONQVISTA/KAY QURITACHU MIKHUNKI?”, observamos que hay una tentativa de mediación cultural en el diálogo que se da entre Candía y Huayna Cápac, dentro de la imagen; pero también de quien dibuja y narra, el mediador cultural, cuando transita entre herencias culturales universales y válida e incorpora como matriz cultural al imperio Inca. Para acrecentar un poco más esta reflexión, desarrollaremos un tema que también observamos en el dibujo del autor.

El testimonio ocular que estamos analizando, como ya mencionamos antes, pertenece a un bloque de imágenes que cuentan la llegada de los españoles al Perú, por tal, el orden social, económico y cultural Inca aún no se encuentra al revés, pero si ad portas de estarlo. Por ese motivo en la figura 9 las jerarquías se mantienen, sin necesidad de que el autor cree una tensión en la estructura del dibujo. El Inca como máxima autoridad del Tawantinsuyo esta donde debe, en el lado derecho y quien no representa ningún cargo importante en el en el lado izquierdo de la ilustración. A pesar que existe una horizontalidad entre ambos personajes en la imagen, Huayna Cápac, mantiene su rango; mucho más cuando se lleva a cabo el diálogo con Candía y la temática de conversación se efectúa alrededor del oro, a lo que el artillero responde sorprendentemente al Inca, que sí come oro. Además, para acentuar el desconcierto de su respuesta, en el lado inferior izquierdo del testimonio visual notamos un escrito que dice: “*se comió*”.

El hecho de que Candía coma oro, es una maniobra de Waman Puma para aminorar aún más su estatus en la imagen; asimismo, es una cuestión que tiene que ver con que el artillero “no es percibido como gente (quien come oro no puede serlo)” (CUSICANQUI, 2015, p.264). El autor al darse cuenta y vivir en carne propia la ambición de los españoles por el oro y la plata, aprovecha la imagen para deshumanizarlos “perdidos el juicio con la codicia de oro y plata, a veces no comían con el pensamiento de oro y plata” (GUAMÁN POMA, 2001 [1615],v.1, p.272). Por otra parte, los elementos visuales que justamente se refieren a la opulencia de la región andina, tienen una ubicación central en la imagen. Específicamente, el plato lleno de oro (véase figura 10) que sostiene el Inca, a manos dar hacia el español, quien también lo sujeta pero en menor proporción. Al mismo tiempo, pero en una posición inferior a la bandeja de oro, podemos observar siete piezas extendidas en el suelo, en la tierra, que ostentan la riqueza del territorio nuevamente.

Finalmente, en la figura 9, Waman Puma, al colocar en el eje central de la imagen, el oro, evidencia que la lógica de la colonización gira, principalmente, alrededor de la extracción de riqueza: “y se matan los españoles y desuellan a los pobres de los indios, y por el oro y la plata quedan ya despoblado parte de este reino, los pueblos de los pobres indios, por oro y plata” (GUAMÁN POMA, 2001 [1615], v.1, p.267). La codicia es lo que moviliza la conquista “provee la ideología de superioridad necesaria” (LÓPEZ-BARALT, 1988, p.303) para ejercer el poder en el Tawantinsuyo. No obstante, el autor nos hace saber en sus dibujos que los indios no fueron ni serán vencidos, cuando utiliza en la estructura de la imagen el espacio-tiempo que le permite elaborar un argumento crítico propio sobre lo que significó la llegada de los españoles al Perú. La figura 9 ejemplifica muy bien este argumento, no hay un encuentro bélico, ni vencedores ni vencidos, sino un diálogo civilizado, que refleja la benevolencia del reino de los Incas, frente a la vileza española

4.2.2 Machu Picchu Bar

La imagen que analizaremos a continuación, con la cual culminaremos este apartado, corresponde a una fotografía realizada en la segunda década del siglo XXI. No tenemos la fecha exacta de la captura de la instantánea pero podemos intuir que se realizó unos años antes que el colectivo MaldeOjo la incluyera en la curaduría de LACRA, 01 durante el 2017. “*Machu Picchu bar*” es la segunda imagen que aparece dentro del compilado visual de LACRAZINE, cuyo autor es el reportero gráfico peruano Juan Carlos Cisneros⁸². La fotografía fue realizada en un bar, en el distrito de San Juan de Lurigancho, ubicado al noreste de Lima. San Juan de Lurigancho es uno de los barrios más poblados de Lima y del Perú, alberga en su mayoría a población migrante de los andes; a una comunidad que se desplazó hacia la capital en búsqueda de mayores posibilidades económicas, principalmente.

La fotografía da cuenta de un mural pictórico, a gran escala, del santuario de Machu Picchu, el paisaje del lugar se apropia de toda la toma con la majestuosidad que caracteriza a la ciudadela Inca “*Machu Picchu bar*” propone una mirada sobre el espacio en tensión con algunos elementos del bar que intervienen en la imagen: un reloj, un ventilador, cables, luces de neón y un interruptor de luz. No

⁸²Página web del fotógrafo: <https://jcarloscisneros.wordpress.com/>

observamos ningún personaje en la escena, ni ninguna acción que se desarrolle en la toma. Se trata de un testimonio visual en donde el fotógrafo establece un diálogo entre dos formas de representación. En primer lugar, la pintura, el mural pictórico que reproduce en sus trazos a Machu Picchu, por otro lado, la cámara fotográfica que captura la pintura, la figura de la ciudad Inca, en una nueva imagen que no representa fidedignamente el monumento histórico sino que incorpora otros recursos que permiten que la imagen final adquiera otros significados. El creador visual, en un intento de mediación cultural, nos invita a contemplar en la fotografía de qué manera el mural pictórico de Machu Picchu, un monumento sagrado, se resignifica dentro de un contexto, un ambiente popular, un bar.

Machu Picchu proviene de la lengua quechua que traducida al español significa: montaña vieja; la ciudad Inca se encuentra ubicada en la región de Cusco, en la provincia de Urubamba. La crónica visual “*Machu Picchu bar*” da cuenta de algunos rasgos específicos del lugar, expresa el verdor alrededor de la ciudadela Inca que contornea las edificaciones y a Huayna Picchu⁸³, la neblina característica del sitio también se observa dibujada como un halo blanco en torno al monumento. El abundante verdor y las montañas de la cordillera de los andes representadas por detrás de Machu Picchu, la figura de un cóndor sobrevolando el cielo, nos permite identificar que se ubica en un espacio entre los andes y la selva. La ciudad Inca fue un centro político, religioso y administrativo que se edificó “hacia 1450[...] para Pachacutec Inca Yupanqui” (LÓPEZ-LENCI, 2021, p.4-5), posteriormente quedó “abandonada durante la segunda mitad del siglo XVI; sin embargo, nunca estuvo perdida ya que fue visitada y habitada ocasionalmente”⁸⁴ por la población cercana al lugar.

La representación sobre Machu Picchu —arduamente estudiada por la investigadora peruana Yazmin Lopez Lenci (2004)⁸⁵— como “Patrimonio Cultural de la Nación”... una de las siete “Maravillas Modernas de la Humanidad [en 1983 y 2007 respectivamente]” (LÓPEZ-LENCI, 2021, p.6-20) pero además, ícono identitario de todos los peruanos y peruanas, entre otras denominaciones y títulos que se fueron configurando a partir de su descubrimiento. Se construyen a partir de una narrativa

⁸³El Apu (montaña sagrada) Huayna Picchu, se encuentra ubicado dentro del santuario de Machu Picchu. Tiene una vista privilegiada sobre la ciudadela debido a que presenta una altura de 2.667 msnm.

⁸⁴(MINISTERIO DE CULTURA DEL PERÚ.Historia.**Machu Picchu**, 2020. Disponible en <<https://www.machupicchu.gob.pe/historia/>>. Acceso en: 30 de en. de 2022).

⁸⁵“*Cusco, paqarina moderna: cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruano (1900-1935)*” es el libro que reúne el estudio de Yazmín López Lenci sobre Machu Picchu.

escrita, pero también visual, de lo oculto a lo visible, de lo perdido a lo hallado, basada en la conversión de riqueza cultural a riqueza monetaria y con eso al empobrecimiento del valor social pensado apenas como un valor material sobre Machu Picchu.



Fotografía 17: Machu Picchu bar
Fuente: Juan Carlos Cisneros. Lacra 0, 2017

En el transcurso del siglo XX, en los años 1911 y 1912 para ser exactos, llegó al Perú el explorador norteamericano H. Bingham III para realizar una campaña de exploración en el valle de Urubamba (Cusco), zona en donde encontró la imponente ciudad Inca de Machu Picchu. En el lugar, Bingham realizó diversas fotografías y extrajo piezas arqueológicas que finalmente fueron expuestas en la revista National Geographic, en 1913: “186 páginas de fotografías, dibujos, mapas y textos dedicadas al levantamiento cartográfico y excavación” (LÓPEZ-LENCI, 2021, p.6) del lugar. Esta develación en un medio conocido de circulación internacional, condujo a que Machu Picchu se tornara una pieza más de la gran industria del comercio turístico; por lo mismo que empezaron a llegar al Perú, a Cusco, corporaciones de turismo que empezaron a privatizar servicios, especialmente la accesibilidad al santuario: “Rail/Orient Express, que ostenta el monopolio del servicio de trenes y lucra con la

única posibilidad de acceso a la zona de Machu Picchu, y es dueño en concesión del Hotel de Turistas ubicado a escasos metros de la ciudadela, y de otros complejos hoteleros”(Ibid.,2005,p.34). Los programas de turismo del exterior y el servicio de exclusividad que prometían al turista puso en desventaja a las empresas nacionales turísticas, es decir, a la gran mayoría de la población cusqueña que depende y tiene como principal generador de la economía local, al turismo.



Fotografía 18: Machu Picchu
Fuente: H. Bingham, 1911

Dentro de ese marco las fotografías que circularon mundialmente de Machu Picchu, según el investigador Javier Flores (2019), materializaron y legitiman, el relato de descubrimiento del explorador Bringham haciendo visible lo oculto, a pesar que “para los peruanos [para la población local] nunca fue desconocido” (LÓPEZ-LENCI,2021,p.4). El monumento, la ciudad Inca, sólo estaba cubierta de vegetación debido a su ubicación entre los andes y selva⁸⁶ que hacía imposible admirar su belleza. Por otro lado, una campaña de exploración hacia el lugar dependía de una inversión que el estado peruano no tenía interés de cubrir. Continuando con lo que menciona el autor Javier Flores (2019), la intención del explorador era dar a conocer visualmente a Machu Picchu como un lugar inhabitado, por tanto conquistado, omitiendo la presencia de los pobladores del lugar y el “uso tradicional como espacio ceremonial[...]ritos de agradecimiento y propiciación”(LÓPEZ-LENCI,2021,p.3) que

⁸⁶Uno puede pensar que ir a Machu Picchu es estar en los andes, en el frío, pero en realidad las características del clima del santuario son: temperatura cálida y abundantes lluvias.

aún se realizaban en la ciudadela Inca. De esta manera las imágenes que se producían sobre Machu Picchu se centraban en el paisaje, eran nada más una estampa turística, un territorio exótico, que podía ser habitado únicamente por el turismo principalmente extranjero. Machu Picchu sobre la colonialidad del poder se torna en un recurso financiero, en un extractivismo de recursos simbólicos y espirituales que serán vendidos exóticamente a altos precios en el mercado mundial, inaccesible para la gran mayoría de la población peruana.

Retomando la propuesta de este capítulo que consiste en realizar un análisis desde la mediación cultural de imágenes, crónicas visuales, trazando un camino, una genealogía que pone en contacto testimonios oculares realizados en tiempos distantes. Llevamos a cabo este ejercicio con la imagen “*GVAINA CAPAC INGA, CANDÍA, ESPAÑOL. CONQVISTA/KAY QURITACHU MIKHUNKI?*” del cronista Waman Puma (XVI) y ahora, en estas líneas emprenderemos la misma práctica con la fotografía “*Machu Picchu bar*”, ubicada en el fanzine *Lacra 0* (XXI). Al inicio de estos párrafos esbozamos a grandes rasgos, qué es lo que queríamos comentar sobre la crónica visual “*Machu Picchu bar*”, no obstante, para desarrollar nuestro cometido era necesario exponer algunas ideas sobre el elemento principal de la toma: Machu Picchu.

El fotógrafo reproduce el mural pictórico de Machu Picchu en el testimonio ocular, la pintura capturada en la fotografía ocupa majestuosamente todo el escenario del bar y se observa como protagonista central de la imagen, además, en la escena no se desarrolla ninguna acción alrededor. Si bien, la pintura está representada bajo la “lógica de la colonialidad del poder” (MIGNOLO, 2007, p.36), como una estampa turística, un paraje exótico que recrea la narrativa de su descubrimiento: habitar lo oculto, develar el misterio, realizar la travesía para admirar la belleza y ocupar lo sagrado, a partir de una experiencia turística que transforma la riqueza cultural del monumento en valor financiero. El mural pictórico toma distancia de la perspectiva de valor material “como marca publicitaria del turismo” (LÓPEZ-LENCI, 2021, p.3) cuando se ubica dentro de un espacio popular, en un bar, situado en el distrito periférico de San Juan de Lurigancho.

De este modo, el significado del mural de Machu Picchu reproducido en la crónica visual adquiere otro sentido, se observa como un “ícono de memoria”. Así, la pintura del santuario provoca “un proceso de activar el pasado en el presente” (LÓPEZ-LENCI, 2021, p.3-6), esta idea se puede observar en el testimonio ocular

cuando dentro de la toma el fotógrafo incorpora elementos del bar, por ejemplo, un reloj, una alegoría del tiempo, en la punta del Apu Huayna Picchu que la fotografía transforma a su vez en un fragmento detenido a las 4:03. La era del imperio Inca, en el imaginario colectivo⁸⁷, es considerada como un periodo de abundancia, orden social y prosperidad; una era de florecimiento en la región en todos los sentidos, un pasado que edificó ciudades como Machu Picchu, una época de desarrollo lejana, hoy en día, al presente del Perú. La imagen de Machu Picchu junto al reloj en la composición de la crónica visual representan el tiempo, el pasado detenido en el paisaje, no obstante, el creador visual agrega a esa narrativa otros objetos que permiten identificar que hay una presencia, huellas de quienes habitan el ambiente del bar, cables eléctricos, el interruptor de luz, el ventilador metálico y una línea de luz de neón que parte la imagen en dos.

Estos elementos sobre el mural de Machu Picchu, aparecen caóticamente en el testimonio visual, no son líneas rectas sino chuecas, aglomeradas, grotescas que quiebran con la armonía del paisaje que expresa el mural del monumento histórico. El “ícono de memoria” (LÓPEZ-LENCI, 2021, p.3) Machu Picchu, se resignifica en el presente; el mediador cultural coloca la mirada sobre ese escenario de memoria pero agrega, en la composición de la fotografía, una corporalidad actual, presente en los elementos que generan tensión en la imagen. Podemos observar este transcurso en la luz de neón que atraviesa horizontalmente el mural de Machu Picchu, su presencia nos permite reconocer algunos procesos interculturales que se dan a partir de la migración de los andes a la ciudad (Lima) —San Juan de Lurigancho es un distrito marcado por este acontecimiento— nos referimos concretamente a la cultura chicha. La cultura chicha surge inicialmente en la música, es un “género híbrido musical del huayno, con lo tropical dentro de un concepto sonoro, a una manifestación de posicionamiento en el contexto cultural ciudadano” (IRIARTE, 2020, p.111). Este estilo musical es todo un suceso en Lima durante los años 70'; surgen diversos cantantes y agrupaciones que convocan al público en carteles que utilizan tonalidades neón para hacerlos más llamativos frente al grisáceo representativo de Lima: “Estos trabajos tienen como característica central el color brillante y luminoso, cualidades que por su resplandor también se les dice fosforescentes, y se les reconoce por ser de colores ‘encendidos’[...]se les denomina estética chicha”(QUISPE LÁZARO, 2020, p.266)

⁸⁷ Entendemos este término “como un patrón que explica los modos de producción de conocimientos, imágenes, sistemas de imágenes, símbolos y significados” (GÓMEZ, Pedro, 2015, p.35) de una sociedad.

La estética chicha ha sobrepasado su producción y ahora no sólo es gráfica, se realiza en otros formatos. La luz de neón en la imagen, observada desde una perspectiva chicha, recrea una corporalidad migrante, actual, inserta en la memoria antigua que expresa el mural de Machu Picchu. La propuesta del creador visual consiste en crear una narrativa dentro del paisaje que articula el pasado y el presente, entre lo majestuoso y caótico, grotesco, en una estampa inusual alejada de lo sublime, en una memoria actual del santuario: “dos veces me senté en tu ladera para mirar mi vida. Para mirar mi vida y no por contemplarte, porque necesitamos menos belleza, Padre, y más sabiduría” (Poema *Machu Picchu*, Gonzalo Rose [1928-1983]).

5 CONSIDERACIONES FINALES

La investigación pretendió desde el inicio analizar testimonios visuales con perspectivas críticas de la realidad en diferentes temporalidades en el Perú. Específicamente, queríamos conectar la mirada del cronista Waman Puma, las ilustraciones de *Nueva coronica y buen gobierno* (S.XVI) con las imágenes que compiló el colectivo de fotografía MaldeOjo, en los fanzines *LACRA 0 y 1* (S.XXI). Para ello, observamos que nuestra propuesta, en primer lugar, debía procurar otro tipo de enlaces temporales que nos permitiera crear conexiones entre el pasado y el presente visual, sin preocuparnos por seguir una secuencia, una linealidad. Reparamos que a través de una genealogía, ideada desde la perspectiva de Foucault (1979) como un método histórico discontinuo y que se centraba en estudiar producciones culturales podría ser el camino. Denominamos nuestra propuesta como: Genealogía decolonial del ver.

Por otro lado, nos cuestionamos de qué manera trazar conexiones entre ambas propuestas visuales para eso decidimos dividir nuestra propuesta en dos ejes de trabajo. El primer eje se centra ampliamente en Waman Puma, en el contexto en el cual había escrito su manuscrito, en el largo y violento proceso de colonización del territorio del Tawantinsuyo (1532) que va repercutir en los modos de comunicación y la inserción de otro tipo de dinámicas comunicacionales como la escritura. Identificamos que los primeros relatos escritos que documentan lo que sucedía en el lugar, eran las Crónicas de Indias, inicialmente redactadas por europeos y con el pasar del tiempo por los indios ladinos y los mestizos.

Abordamos *Nueva coronica y buen gobierno* a partir de su propuesta visual y concluimos lo siguiente: 1) Waman Puma representa al nuevo creador visual

que se gesta en el proceso colonial, en ese sentido el cronista emprende en sus dibujos un camino que procura crear una narrativa visual crítica de la sociedad peruana que le da legitimidad al conocimiento y las prácticas culturales de la comarca andina. 2) Las imágenes son mediación cultural entre mundos y cosmovisiones que se presentan en sentido artístico y político. 3) La crónica visual da cuenta de una identidad que sigue siendo conflictiva, evidenciando en la sociedad peruana actual problemáticas que persisten desde la época colonial.

Con la finalidad de enlazar el primer eje sobre Waman Puma con el segundo que trata de fotografía peruana, encontramos en el escrito de la crónica un término que el autor utiliza cuando se refiere a la construcción de la memoria prehispánica, colonial y virreinal del Perú en el manuscrito: “testigo de vista”. En esta frase el autor hace referencia a los relatos orales de los informantes y posteriormente a su propia experiencia como testigo directo de lo que ve a su alrededor. Esta proposición se acerca a la dinámica de creación de la imagen fotográfica, el fotógrafo es un errante que elabora registros oculares de lo que observa. Además es una de las maneras que encontramos para poner en contacto dos soportes: ilustración y fotografía.

De esta manera desarrollamos el segundo eje de nuestra investigación que trata sobre fotografía peruana y de la producción visual del colectivo MaldeOjo. Nuestra apreciación se basó principalmente en el texto curatorial del primer espacio permanente, en un museo privado (Museo de Arte de Lima), de fotografía hecha en el Perú de la investigadora Natalia Majluf. En ese sentido percibimos que existen pocos espacios públicos y museos del Estado que incorporen imágenes fotográficas en las salas de exposición, sólo se exhiben esporádicamente; además, la producción crítica que acompaña los procesos de hacer memoria de los fotógrafos peruanos es mínima.

La fotografía, la cámara fotográfica, llega al Perú en el siglo XX, su objetivo principal era publicitar el territorio peruano para la inversión capital y acompañar las exploraciones en los Andes y la Amazonía, una narrativa similar al de las Crónicas de Indias. Al inicio los fotógrafos eran extranjeros, más adelante, mediante una cadena de aprendizaje entre maestro y ayudante, los peruanos aprenden el oficio. A partir de 1920, surge una tradición fotográfica en provincia que trazó y busco una mirada propia sobre la identidad y el territorio andino, resaltamos la figura emblemática de Martin Chambi, esta etapa se vio opacada porque la producción fotográfica se trasladó a Lima centralizando el quehacer, no se crearon lazos entre la producción del

momento y la propuesta visual de los Andes, generando de esta manera una discontinuidad en la tradición que se venía forjando.

En general resulta bastante complicado imaginar una trayectoria de la fotografía hecha en el Perú, lo que podemos concluir es: 1) No hay una historia de la fotografía peruana única, sino diversa. 2) El ejercicio crítico de investigadores interdisciplinarios es necesaria porque desde la práctica reflexiva se conocen y reconocen testimonios oculares. 2) Urge elaborar un mapeamiento, descentralizado e intergeneracional 3) Prestar mayor atención a las colectividades fotográficas, Secuencia en los 70 y MaldeOjo en el siglo XXI, por ejemplo, corresponden a momentos en los cuales se da una reflexión de la labor y de las imágenes que se producen, se crean circuitos de difusión. 4) Cuestionarnos de qué manera se producen las imágenes, si solo son registros o corresponden a una comprensión crítica de la realidad.

Giros, Atoq, Vargas y Aldo decidieron agruparse como fotógrafos en el 2014 para crear un testimonio crítico ocular de las manifestaciones en contra de la *Ley de Régimen Laboral* (N.º 30288). El recuento de MaldeOjo, hasta el momento, no ha sido recopilado en ningún texto crítico, por lo que fue necesario realizar entrevistas a los miembros, esto nos ayudó a contar la historia del colectivo, pero además, mapear sus propuestas. De ese modo, dividimos en dos fases su producción fotográfica. Primera fase, 2014-2017: Un medio de contrainformación visual. Producir crónicas visuales de lo que pasaba en las manifestaciones y los actos políticos, elaborar un registro ocular de los acontecimientos pero desde una mirada cuestionadora. Entretanto, proponen formas de mediar la fotografía con la comunidad fotográfica y la sociedad en general. Crearon y administraron el grupo de Facebook LACRA; pero también, realizaron otras actividades: talleres, revisión de portafolios, etc. Segunda fase, 2017-2019: El fanzine. La creación visual del colectivo se centra en la cuestión curatorial de las imágenes producidas hasta el momento, a partir de la plataforma física del fanzine. Realizan tres fotozines como colectivo: xAkEtEadiSim0Z, SOPLÓN y PEAJE; y dos zines que reagrupan imágenes de LACRA en Facebook.

LACRA funcionó como un espacio en Facebook que reunía testimonios oculares, de fotógrafos pero también de quienes no lo eran, que se apartaban de la búsqueda del buen uso de la técnica fotográfica, pero además, de las temáticas que usualmente circulaban en la escena fotográfica. Planteaba, principalmente, un deslinde con la foto bonita y bien hecha hacia una fotografía cruda e irónica. MaldeOjo realiza una curaduría de las fotografías que se encontraban en el grupo de Facebook para

incluirlas en dos fanzines *LACRA 0 y 1*. La agrupación encontró una metodología de selección de imágenes, a la cual denominó: “*filosofía del va*” y solventó la producción económica y distribución del fanzine. En líneas generales, la curaduría de LACRAZINE es una selección de crónicas visuales fragmentadas, cada imagen tiene una propia narrativa, en ese sentido hay una revaloración en la lectura de la fotografía. Acoge a una diversidad de miradas, estilos, técnicas, soportes analógicos, digitales, collage; son testimonios oculares que narran historias, identidades, al margen de lo que el ojo hegemónico ve y que finalmente adquieren una presencia cuando ingresan en el fanzine impreso.

En conclusión propusimos desarrollar dos ejes de investigación, uno de Waman Puma, sobre la visualidad que propone en Nueva crónica y buen gobierno y otro al que denominamos Testigo de vista, haciendo alusión a una frase del cronista cuando se refiere a la construcción de la memoria textual y ocular del manuscrito. Trajimos este enunciado al presente, a la fotografía peruana, específicamente al colectivo de fotografía MaldeOjo, el segundo eje. La idea de emprender de esta manera la investigación, sin haber reflexionado inicialmente cuáles eran los puntos de encuentro entre los testimonios oculares que queríamos analizar, solo conocíamos que se trataban de imágenes con una perspectiva crítica de la realidad; por otro lado, tampoco sabíamos qué tipo de metodología usaríamos para hacer nuestra lectura, para reflexionar sobre estos discursos. No obstante, consideramos que detenernos para entender esos discursos visuales internamente, en ambos ejes, nos sirvió para mapear cuales podrían ser los puntos de encuentro y el método de análisis visual que podríamos utilizar. De ahí que distinguimos dos cuestiones que nortean nuestra investigación: Waman Puma representa una base ancestral en este trabajo, es el tatarabuelo de los creadores visuales que emprenden la producción de testimonios críticos, por tanto de MaldeOjo. Observamos, en los testimonios visuales, que el creador visual cuando construye sus imágenes críticas procura un camino que incluye prácticas culturales ancestrales y nuevas que surgen del contacto con la modernidad, así como identidades; las resguarda, frente a la mirada hegemónica que las torna ausentes.

Fue así que nuestra investigación tomó forma. Por otra parte, reconocimos que el concepto que identifica mejor el quehacer del creador visual es la mediación cultural y que representa una alternativa, interdisciplinar, para realizar un análisis de las imágenes que queríamos comentar. En síntesis el mediador cultural, con énfasis en visualidad, va a reconocer la existencia de un vacío ocular, aquello que no se

ve, un individuo, una colectividad, un espacio silenciado por el poder hegemónico presente en el momento en que se crea la imagen, de esta manera: 1) Revela dinámicas de ausencia y le da una corporalidad mediante el lenguaje visual. 2) Reconoce a la colonialidad del poder, aunque no la nombre de esta manera, como el contexto en el cual se lleva a cabo la mediación cultural. 3) Asume un posicionamiento frente a ese dominio a partir de una óptica que busca en primer lugar cuestionar pero además construir sentido a través de la imagen. 4) Articula identidades, saberes y experiencias que observa bajo los luceros del poder hegemónico.

El proyecto de una genealogía decolonial del ver es un lugar en donde se puede observar, reflexionar y poner en contacto memorias oculares que reavivan subjetividades y prácticas culturales al margen de imágenes perfiladas bajo el dominio de la colonialidad. Se trata de testimonios oculares ideados en contextos marcados por la colonialidad, frente a esto los creadores visuales realizan mediaciones que les permite un horizonte en donde sensorialidades, sensibilidades y epistemes en conflicto son problematizadas y resignificadas para finalmente darle una corporalidad a lo que descorporaliza las prácticas de poder.

Finalmente, luego de todas estas consideraciones expuestas, seleccionamos las imágenes que queríamos analizar desde la mediación cultural una fotografía del siglo XXI “Machu Picchu Bar” de Juan Carlos Cisneros (LACRA 0, 2017) y la ilustración del siglo XVI “Gvaina Capac Inga, Candía, Español” (Nueva corónica y buen gobierno) del cronista Waman Puma. Estos testimonios oculares forman parte de nuestra propuesta de genealogía decolonial del ver, en la lectura de estas imágenes, observamos que en general estos testimonios visuales: Se desplazan entre herencias culturales, en ese sentido procurar validar la matriz cultural que no es hegemónica. Los elementos visuales que componen las imágenes tienen la intención de generar tensión en la escena con los objetos, identidades, espacios que representan el poder. Median sensorialidades, sensibilidades y epistemes en conflicto. Evidencian la lógica del poder, la colonialidad: riqueza material y riqueza cultural, de esta manera decolonizan la mirada porque dan corporalidad, legitimidad, a lo andino y al migrante.

REFERENCIAS

AUGUSTOWSKY, Gabriela. **Mirar también es una actividad. Las tareas de observación en la enseñanza de las Artes Visuales.** Rosario: Revista 3o Jornada de Educación, 2016. 5-11p.

ADORNO, Rolena. **Cronista y príncipe: la obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala.** Lima: Pontificia Universidad Católica, 1989. 276 p.

ARFUCH, Leonor. **Arte, Memoria y Archivo. Poéticas del Objeto.** Z Cultural. Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Rio de Janeiro: 2015, n.8. Disponible en: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/>. Acceso en: 25 nov. 2019.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina o giro decolonial. **Revista Brasileira Ciência Política**, Brasília, n.11, mai-ago 2013. Disponible en: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010333522013000200004&lng=en&nrm=iso>. Acceso: 10 mayo, 2019.

BAUTISTA, Juan José. **¿Qué significa pensar desde América Latina? Hacia una racionalidad transmoderna y postoccidental.** Madrid, España: Akal, 2014. 288 p.

BARBERO, Jesús Martín. **De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987. 300 p.

BARON, Julián. **Datero Jaula 18.** Disponible en: <http://www.julianbaron.es/es/portfolio-item/datero-jaula-18>. Acceso en: 8 diciembre del 2019.

BARRIENDOS, Joaquín. **La colonialidad del ver. hacia un nuevo diálogo visual interepistémico.** Bogotá: Nómadas, núm. 35, octubre, 2011. 13-29 p.

BAYO, Saiba. **COVID-19, Ébola y la colonialidad de la imagen.** 2020. Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/covid-19-ebola-y-la-colonialidad-de-la-imagen?fbclid=IwAR2Ui054AqFpIHLvOuqsC3OaQm56HASjdTfvt2KfaszUbMjf7i1moU6OQps> Acceso en: 30 mar. 2020.

CANCLINI, Néstor. **Estética e Imagen Fotográfica.** Tercer Coloquio de Fotografía Latinoamérica. La Habana, 1984, p. 149-161. Disponible en: https://issuu.com/cmdf/docs/3er_coloquio. Acceso en 5 dic. 2019.

CARRIÓN, Vivian. **Pintura colonial y la educación de la mirada. Confrontación de identidades y de la otredad.** Tabula raza, No.4, 2006. p. 241-265.

CASA NICÉPHORE NIÉPCE, 2019. **Historia de la fotografía.** Disponible en: <http://photo-museum.org/es/historia-fotografia/#:~:text=El%20primer%20procedimien>

to%20fotogr%C3%A1fico%20o,Mand%C3%A9%20Daguerre%20en%20sus%20investigaciones. Acceso en: 28 jun. 2022.

CHRISTOV-BAGARGIEV, Carolyn. **The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time.** DOCUMENTA, 2012. Disponible en: <https://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2022/02/ccb.pdf> . Acceso 12 en.2021.

CEJUDO, Vanesa. **La Mediación Cultural: Un ejercicio para posibilitar una cultura contemporánea.** Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2018. Disponible en:<https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:bd1d6f15-5adc-450a-89f7-06d2d7787072/Vanesa-Cejudo.pdf> Acceso en: 15 nov. 2020

CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas.** Lima: Horizonte, 1994, 223 p.

CUCHE, Denys. **La noción de cultura en las ciencias sociales.** 1ra ed. 2da reimp. Buenos aires: Nueva Visión, 2002, 160 p.

CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015. 352 p.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos. **Guamán Poma: de la visión de los vencidos a la fundación del discurso letrado andino.** Letras UNMSM, vol.91, n.133. Lima: 2020. p.35-56. Disponible en: <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/812/641> Acceso en: 10 en. 2020.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe; PEASE, Franklin (ed.) **Nueva corónica y buen gobierno.** Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980 [1615]. 2 v.

DET KONGELIGE BIBLIOTEK. **El Sitio de Guamán Poma. Ementa.** Transcripción digital de Nueva corónica y buen gobierno. Dinamarca, 2001. Disponible en: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/titlepage/es/text/?open=idm4582123078760> Acceso en: 07 nov. 2019.

ESPEZÚA SALMÓN, Dorian. **El lenguaraz Felipe Guamán Poma de Ayala y las murallas lingüísticas de la resistencia cultural.** Letras UNMSM, vol.91, n.133. Lima: 2020. p.81-112. Disponible en: <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/814/720> Acceso en: 10 en. 2020.

ESPINO VEGAS, Dalia. **Waman Puma de Ayala: Genealogía de la decolonización de la imagen.** 2018. 55p. Trabajo de conclusión de curso (Letras-artes y Mediación Cultural), Universidad Federal de Integración Latinoamericana.

FERREIRA, J. Cultura é memória. **Revista USP**, n. 24, p. 114-120, 28 feb. 1995.

FERNÁNDEZ-MALDONADO, Enrique. **Perú: de la Ley General del Trabajo al Régimen Laboral «Pulpín» Apuntes para una aproximación al proceso laboral**

(2000-2014). Cuadernos del Cendes. Tercera Época, año 32. N 89. Mayo-agosto, 2015.p 142-171.

FLORES, Javier. **La mirada imperial: Bingham y Machu Picchu.** Histórica, Vol. 43 Núm. 1, 2019. 157-166p

GISBERT, Teresa. **Iconografía y mitos indígenas en el arte.** Bolivia: Fundación BHN, 1998. 354 p.

GUERRILLA AUDIOVISUAL. **Noticias,** 2017. Disponible en: <https://guerrillaaudiovisual.wordpress.com/2017/01/19/peru-carta-al-grupo-el-comercio-medios-y-al-estado-sobre-el-caso-del-fotografo-atoqramon/> Acceso en: 3 de nov. del 2020).

GONZÁLEZ, Carlos; ROSATI, Hugo; SÁNCHEZ, Francisco. **Guamán Poma. Testigo del mundo andino.** Santiago: LOM Ediciones, 2003. 606 p.

GONZÁLEZ, Beatriz; ANDERMANN, Jens. **Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina.** Beatriz Viterbo Editora, 2006. 415 p.

GÓMEZ, Pablo Pedro; MIGNOLO, Walter. **Estéticas decoloniales. Sentir. Pensar. Hacer en Abya Yala y la gran comarca.** Bogotá: Sección de Publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. 88 p.

GROBET, Lourdes. Imágenes de miseria: folclor o denuncia (1981). In: MARZO, Jorge (ed.) **Fotografía y activismo textos y practicas (1979-2000).** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. p. 37-46.

GRUZINSKI, Serge. **La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019).** Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

HERON, Liz. Colectivo Hacking Flashers: ¿Quién se ocupa de la cámara? In: MARZO, Jorge (ed.) **Fotografía y activismo textos y prácticas (1979-2000).** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. 23-37p.

IRIARTE, Marco. **Sociología de la música: la «chicha», un producto cultural de la hibridez social en el Perú.** TRADICIÓN, N° 20, 2020. 111-115 p. 111-115

JARAMILLO, David. **Estéticas decoloniales, antropofagia y la construcción de una mirada crítica para las artes visuales en América Latina.** 2016. 126p. Disertación (Maestría)- Estudios de la Cultura. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, 2016.

LEON, Alejandro. **El pensamiento de las imágenes. Anotaciones sobre la performatividad de las imágenes y el arte contemporáneo.** Centro de la Fotografía. Montevideo: 2017. 35-85p. Disponible en: https://issuu.com/cmdf/docs/articulos_de_investigacion_issuu. Acceso en: 21 nov. 2019.

LESSA, Giane da Silva Mariano. **“ Y no hay remedio” : Guaman Poma de Ayala, oralidade escrita e iconografia na construção discursiva da memória andina”**. 2012. 126p. Disertación (Doutorado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

LIENHARD, Martín. **La voz y su huella**. La Habana: Casa de las Américas, 1990. 414 p.

LIENHARD, Martin. **La crónica mestiza en México y el Perú hasta 1620: Apuntes para su estudio histórico literario**. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, No.17, 1983. p. 105-115. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/4530089> Acceso en: 30 mar. 2020.

LIENHARD, Martin. Los comienzos de la literatura latinoamericana: monólogos y diálogos de conquistadores y conquistados. In: PIZARRO, Ana. **América Latina: palabra, literatura y cultura**. Vol. 1. La situación colonial. Sao Paulo: Memorial, 1993. 588p.

LÓPEZ-BARALT. **Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala**. Madrid: Hiperión, 1988. 483 p.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes. **El retorno del Inca Rey: mito y profecía en el mundo indígena**. España: Plaza Mayor, 1998. 121 p.

LÓPEZ, Grisel. **Entrevista 1**. [feb. 2020]. Entrevistador: Dalia Espino Vegas. Lima, 2020. 1 archivo. mp3 (1 h, 27 min y 48 seg 1 h, 27 min y 48 seg). La entrevista íntegra se encuentra transcrita en el Anexo de esta disertación.

LÓPEZ LENCI, Yazmín. **Caminha guaman poma en la guaira: tránsitos culturales en América Latina**. Foz do Iguaçu: Universidade Federal de Integração Latino-Americana, 2014. 59 p.

LÓPEZ-LENCI, Yazmín. **La ciudad del Cusco hoy: ¿lugar sagrado y/o marca registrada de una cultura globalizada**. IBERO-ONLINE.DE 1ª edición 2005. Disponible en: <https://docplayer.es/5011557-Yazmin-lopez-lenci-la-ciudad-del-cusco-hoy-lugar-sagrado-y-o-marca-registrada-de-una-cultura-globalizada.html>. Acceso en 24 jul.2022

LÓPEZ-LENCI, Yazmín. **Memoria y globalización de una huaca en el Perú: los inicios de la iconización de Machu Picchu (1910-1915)**. Temas de Nuestra América Latina. vol.37 número 70. Disponible en <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/tdna/article/view/16099>. Acceso en 20 jul.2022.

LUCESOLE, Rosario. **El enfoque de la Mediación Cultural**. Diplomatura en Mediación Cultural. Argentina: CLACSO, 2020.

MAJLUF, Natalia. **Rastros de un paisaje ausente: fotografía y cultura visual en el área andina**. Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual. Argentina: 2013, n.3. Disponible en:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=126&vol=3. Acceso en: 10 nov. 2019.

MAJLUF, N; VILLACORTA, J. **Documentos: Tres décadas de fotografía en el Perú, 1960-1990**. Lima, Perú: Museo de Arte de Lima - MALI, 1997.14-31p

MAJLUF, Natalia; VILLACORTA, Jorge. **Sobre fotografía**. Lima: Museo de Arte de Lima, 2006.

MALDEOJO. **Manifiesto**. Lima, 2015. Facebook: MaldeOjo. Disponible en: https://www.facebook.com/pg/maldeojocolectivo/about/?ref=page_internal. Acceso en: 8 jun. 2017.

MALDEOJO. **LACRA (zine de fotografía)**. Lima, 2016. Grupo privado en Facebook: LACRA (zine de fotografía). Disponible en: <https://www.facebook.com/groups/885449444934344/about/>. Acceso en: 30 oct. 2019.

MALTZ, Rony. **Zines e fotografia: uma história de resistência em tempos digitais**. Revista ZUM. Brasil: 2018. Disponível en: https://revistazum.com.br/radar/zines-fotografia/?fbclid=IwAR1RZ9_0eShhOG1xKscJxhUwqk4-7vf29Uuorf35tTvkxsJYU7LgwXMc2RQ. Acceso en: 18 nov. 2019.

MARZO, Jorge. Introducción. In: _____.(ed.). **Fotografía y activismo textos y prácticas (1979-2000)**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.7-22 p.

MICHAUD, Cécile. **Escritura e Imagen en Hispanoamérica, de la crónica ilustrada al cómic**. Lima, Perú: Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015. 301 p.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad, gramática de la descolonialidad**. 1ra ed. Buenos Aires: Del Signo, 2010. 128 p.

MONTALBETTI, Mario. Sobre fotografía peruana actual. Posibilidades de superar una depresión. **Hueso Húmero**, Lima, n. 5/6, p. 90-97, 1980.

MONSIVÁIS, Carlos. Comentario a la ponencia de Lourdes Grobet: "Imágenes de miseria: folclor o denuncia" (1981). In: MARZO, Jorge (ed.) **Fotografía y activismo textos y prácticas (1979-2000)**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. p. 46-57.

NASSIM ABOUDRAR, B; MAIRESSE, F. **Mediación Cultural**. Argentina: Libros UNA. Universidad Nacional de las Artes, 2000.

ORTIZ FERNÁNDEZ, Carolina. **El bien vivir y el buen convivir en la Nueva Crónica y Buen Gobierno. Un pensamiento otro: Su legado a la teoría crítica y de descolonización**. Contextualizaciones Latinoamericanas, número 3. Guadalajara: 2010.

QUISPE-AGNOLI, Rocío. **Yo y el Otro: identidad y alteridad en la "Nueva Corónica y Buen Gobierno"**. Hispanic Issue, Vol. 119, No. 2. Estados Unidos de

Norteamérica: 2004. p. 226-251. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3251771>
Acceso en: 05 nov. 2019.

RAMA, Ángel. **La ciudad Letrada**. Montevideo: Arca, 1998. 126 p.

RAGO, Margareth. **O efeito-Foucault na historiografia brasileira**. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, Outubro de 1995, 7(1-2): 67-82.

RESTALL, Matthew. **Sete mitos da conquista espanhola**. RJ: Civilização Brasileira, 2006.

RIGAT, Rita. **La representación de los pueblos originarios en la Fotografía Latinoamericana: de la imagen de identificación a la imagen de reconocimiento**. Montevideo: Centro de la Fotografía, 2018. 199 p.

ROMERO, Alicia; GIMÉNEZ, Marcelo; SENAR, Pedro. **Trabajo y libertad: gestiones en artes con la comunidad**. Mendoza: Instituto de Filosofía Argentina y Americana. Disponible en:
<http://www.deartesy pasiones.com.ar/03/docartef/travesias1.doc>. Acceso en: 23 nov.2020

SANTOS, Boaventura. **Descolonizar el saber, reinventar el poder**. Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce, 2010. 112 p.

SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos. Ensayos sobre la dependencia cultural. O entre-lugar do discurso latino-americano**. Perspectiva, São Paulo, p.11-28, 1978.

SHINER, Larry. **La invención del arte. Una historia cultural**. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2004.

SELIGMANN, Márcio. **Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Brasil: 2014, n. 43, p. 13-34. Disponible en:
<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjL7fv6qqzmAhXnDrkGHVIHDA8QFjAAegQIAxAC&url=https%3A%2F%2Fperiodicos.unb.br%2Findex.php%2Festudos%2Farticle%2Fdownload%2F9942%2F8782%2F&usg=AOvVaw1WZOeYsr8VeNmIbYEKIM6>. Acceso en: 1 nov. 2019.

SHINER, Larry. **La invención del arte. Una historia cultural**. México: Paidós, 2004, p. 23-25.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais/ Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000. 136 p.

SLATER, Don. Comercialización de la fotografía. In: MARZO, Jorge (ed.) **Fotografía y activismo textos y prácticas (1979-2000)**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006. 137-162 p.

SOMMERMAN, Américo. **Inter ou Transdisciplinaridade? Da fragmentação disciplinar ao novo diálogo entre os saberes**. São Paulo: Paulus, 2006. 75 p.

SONTAG, Susan. **Sobre la fotografía**. México: Alfaguara, 2006.

SOUGEZ, M; Pérez Gallardo, H. **Diccionario de historia de la fotografía**. Madrid: Ediciones Cátedra. 117p.

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

VARGAS, Diego. **Entrevista 2**. [feb. 2020]. Entrevistador: Dalia Espino Vegas. Lima, Perú, 2020. 1 archivo .mp3 (1 h, 17 min y 46 seg). La entrevista íntegra se encuentra transcrita en el Anexo de esta disertación.

PALERMO, Zulma. El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial. In: PALERMO, Zulma (comp.) **El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial**. Buenos Aires: Del Signo, 2009. p. 15-26.

PEREIRA, Diana. **La palabra poética y la (re)invención de América**. Remate De Males, 2014. p.194 - 211. Disponible en <https://doi.org/10.20396/remate.v34i1.8635841> Acceso en: abr. 2020.

PRATT, Mary Louise. **Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación**. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. 471p.

POOLE, Deborah. **Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes**. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

PORRAS BARRENECHEA, Raul. **El legado quechua**. Lima: UNMSM, Fondo Editorial, 1999.

QUISPE LÁZARO, Arturo. **Expresión artística popular en Lima: del afiche chicha a la estética chicha**. Lima: Tesis, año 14, 2021. 263-282 p.

VERONELLI, Gabriela. **Sobre la colonialidad del lenguaje**. Universitas Humanística. Bogotá: 2016, n.81, p.33-58. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.uh81.scdl>. Acceso en: 15 oct. 2019.

VICH, Víctor. **Desculturalizar la gestión cultural: La gestión cultural como forma de acción política**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2014. 133 p.

WACHTEL, Nathan. **Los he vencido. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)**. Madrid: Alianza Editorial, 1976. 408p.

7 ANEXOS

ENTREVISTA 1

Grisel López

Tiempo de grabación 1 h, 27 min y 48 seg

Realizada el 25 de febrero del 2020, Lima (Perú).

P: ¿Cómo empezaste en la fotografía?

G: Comencé a estudiar fotografía en el 2013, pucha no sabía qué hacer...sí pensaba en que quería viajar, ósea algo que me permita, un trabajo que me permita hacer eso... entonces dije: ¡fotografía! pero ya desde antes, por ejemplo mi papá es bien fotógrafo y él cuando yo tenía ocho en el colegio me hizo hacer una cámara estenopeica para el concurso de Expo ciencia y desde ahí ya hacía foto...él siempre me regalaba cámaras, esas que venían en una revista...creo...ósea en una revista venía el estuche de la cámara con un rollo descartable y ya pues con eso foteaba (coloquialismo usualmente utilizado entre fotógrafos, denota la acción de tomar fotos)...llegue a fotear con MaldeOjo porque nos conocimos a ver...yo conocí a una chica que se llamaba Cris que estudiaba conmigo y un día nos juntamos con Atoq (seudónimo de uno de los integrantes de MaldeOjo) y con otra chica que estudiaba también en IPAD (Instituto Peruano de Arte y Diseño)...entonces nos juntamos y primero era ir a las movidas de rap, muchas veces, y era como el ejercicio de los fines de semana, era como para ejercitar el ojo...íbamos a ese lugar porque se sentía más cómodo, no había miedo de que nos pase nada, conocíamos a la gente y disfrutábamos de la música entonces íbamos a fotear ahí...y ahí también conocimos a otras personas que...ósea la movida no solamente es música, la música habla de resistencia, de moverse, de activarse...por mi parte eso fue lo que hizo que yo comience a interesarme más en ir a las marchas y empezar a apoyar y justo sucedió esto de la Ley Laboral (Ley de Régimen Laboral Juvenil propuesta por el congreso en el 2014) ahí fue que surgió...pucha todos estábamos como que en nada y apasionados dijimos si hay que juntarnos hay que sumar y hacer la cobertura (el registro fotográfico de las marchas y movimientos juveniles en contra de la Ley de Régimen Laboral Juvenil) porque vimos que lo que la tele mostraba, siempre en la tele, hasta ahora es muy mentirosa...es terapia de shock.

P: ¿Qué tal la experiencia en IPAD?, porque también esa cuestión de acceder a estudiar fotografía, hay pleitos entre los que estudian y no ¿cómo ves eso?

G: Pucha yo creo...ósea...sinceramente estoy arrepentida de haber estudiado fotografía porque ahora...hoy es...de verdad hacer fotos no es, para mí no ha sido tan necesaria la técnica, si no más que todo es el estilo para fotear en la calle para armar las cosas, osea de todas maneras creo que estudiar ha hecho...me ha ayudado a hacer proyectos a armar cosas pero muchas de las cosas que me enseñaron en IPAD muchas de las cosas que he aprendido, ha sido de manera empírica...no es como que una técnica rígida sino que

nosotros construimos nuestras propias, nuestros propios cánones nuestras propias manera de hacer cosas...por ejemplo en el fanzine no hay nadie que te diga ¡NO! está mal editado, nosotros mismos lo vemos y decimos no, hay que moverlo o puede ser así y entonces es una satisfacción propia. Haciendo fotos nunca imaginé hacer eso (la entrevistada se refiere a hacer un fanzine) siempre era imprimir la foto y ordenarlas, no había mucha atención en ordenar las ideas, por lo menos ahí...en contar algo, experimentar con las imágenes, algo más que aprender qué era la foto periodística, aprender que eran esos grupitos que hay (corrientes fotográficas). Gente se iba yo creo que te das cuenta que la tecnología avanza tanto que si quieres aprender algo de foto rápido lo encuentras en YouTube entonces no necesitas pagar un instituto mensualmente para que aprendas.

P: Para ser un buen fotógrafo, ¿qué necesitas?

G: Nada ni siquiera una cámara...por último los celulares también te dan bastante posibilidad de hacer fotos buenas y ya fuera de la foto buena es también...viéndolo así por ejemplo con LACRA (referencia al grupo de Facebook creado por el colectivo MaldeOjo)...Depende porque si quieres hacer foto para vender, quieres tener un estudio, quieres ganar dinero haciendo foto necesitas una buena cámara, una que tus clientes no puedan tener...así no más...algo que no puedan hacer con sus teléfonos entonces tienes que ser PRO (abreviatura de profesional) tienes que saber iluminar muy bien, tienes que saber dirección de arte...ser bueno porque ahora hay tanta gente que puede tomar una buena foto con el teléfono que para hacer fotógrafo profesional...porque creo que los profesionales son los que viven de la foto, entonces hay un grupo de gente que vive de la fotografía pero tienen que volverse muy PRO tienen que saber técnica.

P: Sobre la gente que se dedica al fotoperiodismo o a la foto arte, son círculos bastante cerrados, ¿no?

G: Sobre todo al arte...sí también creo que los fotoperiodistas...Del arte son gente que tienen posición económica como para dedicarse a hacer arte porque no creo que vendan fotos todos los meses...ósea yo creo que la gente se va de la foto...de estudiar foto...porque se dan cuenta que no hay dinero, no es un negocio muy rentable menos si hay un montón de gente que estudia foto, más un montón de gente que toma foto con los celulares

P: ¿Terminaste IPAD?

Termine pero no hice la tesina...no porque era otro pago...porque pucha no se si alguien te contrata por tener título...creo que es una cuestión de experiencia también creo que mucha gente que es fotógrafa y que vive de eso es independiente...supongo que habrá gente que hace editorial (editores gráficos) pero son mucho menos que los otros que hacen fotos...deben ser un grupo muy reducido y deben ser también cargos de ocho o diez años...ósea gente que edita revistas.

P: ¿Cuándo saliste de estudiar fotografía, en qué tipo de fotografía encajabas tu mirada o sentías que no había una?

G: Termine en el 2015 (la carrera de fotografía en IPAD) y estaba embarazada, di a luz ...un año antes en el 2014 participe en las marchas...cuando termine de estudiar cuide a mi hija y después de eso ya comencé a hacer fotos...ósea ya no volví a salir a marchas ...no volví y comencé a editar a mirar todas las imágenes que tenía para construir, hacer fanzine...justo coincidió con lo que le paso a Atoq (hace referencia a los cinco perdigones disparados por la policía a Atoq, en el 2017, mientras cubría para un diario local una marcha en Puente Piedra y que impactó gravemente su ojo izquierdo)...ahí fue como un stand by en el colectivo porque éramos...osea los que estábamos más activos éramos nosotros tres con Aldo (otro miembro del colectivo MaldeOjo). Aldo y yo tuvimos una hija entonces fue como...esto no nos daba de comer teníamos más responsabilidad, un trabajo, entonces no podíamos seguir saliendo a las marchas porque las marchas eran de repente todos los días...teníamos que trabajar, hacer algo, o simplemente ahorrar el pasaje...ósea era una cosa que teníamos que dejar...nos gustaba, era adrenalínico y a parte de hacer fotos yo siento...que extraño mucho eso de estar ahí porque es como que coleccionas cosas, personalmente lo veo como coleccionar momentos...en las movida yo veo la foto como ese gusto por coleccionar estos pedazos de las cosas que yo voy viendo...¿no? eso es lo que a mí me gusta, llegar a mi casa y ver las imágenes, es como un placer.

P: Entonces en el 2014 fue la época fuerte de las marchas para el colectivo

G: Sí, estábamos bien pegados (asistían constantemente) yendo a esas marchas en el 2014, incluso faltabamos a IPAD, estábamos súper pegados a eso, subiendo las fotos ...estábamos organizados...también estaba Guerrilla Audiovisual (reúne a distintos colectivos y comunicadores independientes de Perú) entonces había gente que hacía radio, streaming y así habían varias...todos éramos diversos grupos pero nos habíamos organizado para cubrir la marcha y todo lo que estaba pasando...incluso teníamos un lugar, un local que nos habían prestado para que esté más cerca para nosotros, ir a dejar las foto y subirlas al instante...fue todo bien chévere...cuando se tumbó la ley fue bien emocionante porque estábamos ahí en la calle viendo pues que la gente estaba sentada esperando, escuchando la radio, esperando a ver que iban a decir, fue locazo porque eran un montón de chibolos (jóvenes) todos bailando fue emocionante para nosotros.

P: Había una intención de visibilizar

G: Sí, por eso nos organizamos con más gente para que funcione como una plataforma ...como funcionaba La República (uno de los periódicos más emblemáticos del Perú) ...había un ánimo de denuncia ósea de estar ahí, por ejemplo, a la gente que se llevaban los policías, nos preocupábamos por tomarle foto que se vea su cara...no era simplemente divertirnos, creo que para mí las primeras marchas fueron...para mí fueron

sentir la adrenalina, aprender a fotear, era como practicar, como portafolio, pero luego se volvió más personal.

P: ¿Qué tal trabajar en colectivo?

G: Creo que es lo mejor que me ha resultado...trabajar en equipo...porque trabajar sola no, hasta ahora no he conseguido un trabajo de fotógrafa, he postulado a varios hasta he ido a entrevista pero no...entonces yo creo en trabajar con amigos porque no es sólo un equipo, este equipo son tus amigos, todos nos llegamos a conocer...estábamos interesados, teníamos el mismo interés...eso hace que las cosas sean más de corazón...porque las cosas eran de corazón, nadie nos pagaba, eso hace que sea placentero hacerlo igual que en Extramuros (la entrevistada hace referencia al Festival Extramuros: fotografía e identidad en los barrios, organizado por algunos de los integrantes de MaldeOjo y otros fotógrafos. Plantea la reflexión y la creación colectiva a través de la imagen, además fue ganador del concurso de Estímulos Económicos para la Cultura 2018, del Ministerio de Cultura del Perú) por ejemplo no había mucho dinero para nosotros...fue algo más del corazón, más de amor por lo que estábamos haciendo...pucha estábamos dando de nuestros tiempos a pesar de tener hijos, cosas que cubrir...hacer un espacio para hacer esto porque de verdad me interesa hacerlo...trabajar en equipo...es bacán tener amigos con los que puedas juntarte y crear algo.

P: ¿Eres la única mujer del colectivo?

G: Estuvo Pam también...un tiempo estuvo...y luego se abrió.

P: Ser mujer y hacer imágenes, en el 2014

G: Por ejemplo...en el grupo de Guerrilla Audiovisual había más mujeres, habían un montón de mujeres, entonces era chévere conocer otras mujeres que tenían los mismo intereses.

P: No hay muchas mujeres en las ediciones de LACRAZINE

G: De eso no discutimos...es que en realidad LACRAZINE, me imagino que si hubiese sido una revista más lineal, no sé si la palabra es lineal, sino como que...¡hola! te presentamos a este fotógrafo con su serie tal y reseña de la serie...ahí hubiese sido muy necesario hacer un equilibrio entre fotografías mujeres y varones...pero nosotros hemos sacado escribir...ósea la dinámica fue esta...chapas (coges) la foto que te gusta la pegas al costado porque crees que va con la otra.

P: Sobre la filosofía del va

G: Esa es la filosofía del va...es como que tienes todas estas fotos y ya! tu pones la primera, a ti te toca poner la que sigue, después otra porque te parece que van juntas y si

el resto de personas no está de acuerdo pegamos dos más, tres más...cuando editamos LACRAZINE la primera vez estaba Michilerio, estaba Mauro, estaba Zea, Atoq, yo y Aldo...era muy difícil ponernos de acuerdo porque no sabíamos con qué abrir...que iba ir en la portada...ya habíamos intentado editar LACRA 1 anteriormente con Zea, Aldo y yo pero no nos gustó...entonces no lo hicimos porque no llegamos a un acuerdo de cómo nos justificamos, cuál iba primero y segundo...entonces dijimos ¡no! no podemos hacerlo así porque es muy complicado, somos varios con distintas miradas entonces lo que vamos a hacer es esto...nos damos números y cada uno comienza a elegir fotos... entonces lo primero fue elegir cinco fotos cada uno...habían muchas, unas 100...cinco fotos cada uno, las pegábamos en la pared, entre esas cinco fotos cada uno empezaba a poner su foto, a proponer la portada, las páginas y si alguien decía ¡no! esa no va era como que justificar, decir porque va, entonces nos convencíamos y ¡ya! va la otra, tampoco era una justificación muy profunda.

P: ¿Qué tan necesario o innecesario era colocar un texto en LACRAZINE?

G: Ninguno de nosotros era escritor, no escribimos nada...jajaja...y también nos pareció innecesario, ósea nos pareció innecesario el hecho de escribir algo porque aparte ¿qué escribiríamos?...sería muy complejo inventar o inventarnos algo, justificar lo que estábamos haciendo por eso esta ese intro, que es un poco explicar ¿no?

P: ¿Cuántos LACRAZINE editaron?

G: LACRA 0 y LACRA 1 y un LACRA que nunca fue impreso...tengo el machote ahí pero ya las fotos están difíciles de encontrar...la otra vez quise imprimirlo comencé a buscar a las personas, pero son personas que han eliminado su Facebook o que no sabemos su nombre o que los buscamos pero han cambiado su nombre en el Facebook...eso es un problemita porque como ya pasó bastante tiempo, como dos años...es difícil encontrarlos, encontrar su fotos y que nos manden en buena calidad.

P: El grupo de Facebook, LACRA ¿cómo empieza, ya no lo manejan ustedes?

G: Lo tenemos como administradores pero ahora no lo estamos moderando ni nada, ya la gente sube spam.

P: Sobre el manifiesto de LACRA 0

G: Conversamos todos pero el que escribió fue Aldo, hubo una discusión por eso de la filosofía del va, porque Atoq dijo ¡no! mejor hay que explicar que es la filosofía del va.

P: Entre lo político y lo apolítico

G: Hay eso, hay de los dos siempre...hemos intentado equilibrarlo...yo no me considero activista, ósea igual si tengo temas que me interesan pero siempre pienso en

que primero quiero resolver mi vida. Intento ir trabajando desde adentro las cosas ¿no? ...no siento que estoy lista como para darlo todo por la comunidad y todas esas cosas, si me gusta hacer cosas como estas que se relacionan con mi trabajo y las cosas que pueda hacer ¿no?...que me puedan dar una oportunidad a mí también de construir ¿no?...pero no siento que tenga mucho que arreglar afuera si no he arreglado dentro, siempre nos repetimos eso con Aldo...pucha primero hay que arreglar nuestra vida, hay situaciones que si nos preocupan...nos gustaría hacer algo.

P: ¿Por qué LACRA?

G: Lo elegimos entre todos fue porque...ahí también estaba Jorgito ¿conoces a Jorgito? es de San Marcos estudiaba sociología, Diego Vargas también estuvo con nosotros... fue un tiempo muy tenso ya, hubo un tiempo tenso...hacer LACRAZINE fue mucha responsabilidad para todos porque era la primera cosa que hacíamos y que no solamente se subía a la web, no sólo se subía a Facebook...si no era algo real que implicaba ir a imprimir, elegir papel cortar y solventarlo.

P: ¿Cómo solventaron LACRAZINE?

G: Para hacer LACRAZINE juntamos...todos hicimos una chancha (juntaron dinero) ósea entre Atoq, Aldo y yo sueldos...hicimos una chancha y también...ósea antes de esto, antes de imprimir en vacío primero hicimos LACRAS, hacíamos 15, imprimíamos a laser y de ahí fuimos juntándolas...como un año creo que fue y las vendíamos.

P: Y la relación con los autores de las imágenes que conforman LACRAZINE

G: Les escribimos, ósea mucha gente no se dedicaba a la foto...sino que había tomado la foto en la calle y ya.

P: La cuestión estética en LACRA entre lo feo y lo grotesco

G: Sí mucha gente pensó que LACRA era...ósea nosotros dijimos LACRA porque fue algo así como algo que salió porque veíamos estos grupos de Facebook Expediciones Fotográficas...un montón de grupos de Facebook, en donde la gente subía una foto bonita y otras personas les comentaban y les decían mejor se vería editada así...o le falta esto...la regla de tres tercios...entonces eso fue, buscamos la palabra LACRA esto va a hacer la lacra de esta sociedad fotográfica...entonces por eso se llama LACRA, ósea ahí se podían subir todas las fotos mal hechas...ósea mal hechas en esa concepción de cómo se tenía que hacer, más por eso fue el nombre...mucha gente subía fotos de droga, fotos de sexo.

P: Eres de Lima o de provincia, ¿cómo te identificas?

G: Mi mamá es de Ayacucho y mi papá es de Lima...nací en limeña aunque no me identifico como limeña, yo creo que tal vez soy más ayacuchana porque e incorporado varias costumbres que mi mamá me ha enseñado...en la comida sobre todo, ahora que tengo mi familia lo veo más en mi cocina...tengo más costumbres de Ayacucho que de aquí ósea no conozco costumbres de Lima...por ejemplo Aldo siempre me dice...tu eres serrana y yo soy limeño, ósea es una joda entre los dos...él dice que tiene costumbres limeñas entonces yo no sé cuáles son las costumbres limeñas, pero Aldo dice que él es limeño porque come pescado los domingos.

P: Sobre el fanzine SOPLÓN

G: SOPLÓN es el archivo de las machas del 2014...lo que hicimos nosotros fue juntar todo lo que teníamos en Facebook, en el de MaldeOjo, y dijimos...no sé cómo, de dónde salió eso, no sé cómo se nos ocurrió de verdad...pero nos juntamos justo estaba con Atoq y le contaba que estaba aburrida que no hacía fotos y él me decía que él también porque no podía salir...acababan de operarlo...entonces quedamos en juntarnos...nos juntamos y pucha ahí me acuerdo que los dos conversamos y nos dimos cuenta que ahora podíamos hacer algo con nuestro archivo...ya que no podemos salir a fotear podemos hacer esto con nuestro archivo porque tenemos un montón de fotos...y ese mismo día imprimimos en blanco y negro y editamos...de todas las fotos de las marchas quedo eso.

P: Sobre el fanzine PEAJE

G: En PEAJE también ayudé...ese mismo día editamos PEAJE, igual con las fotos que ellos tenían porque yo no fui...en PEAJE yo estaba embarazada.

P: Las intervenciones en la calle, los pegotes

G: En la época de las marchas hicimos bastantes pegotes (lambe-lambe) era bacán, era también adrenalínico...ese tiempo fue bastante adrenalina, íbamos con las bicicletas y pegábamos y a veces se despegaban al rato...pegamos en la Vía Expresa (una avenida principal que conecta varios distritos de Lima)...me acuerdo que había un montón de ratas...por Polvos Azules (la entrevistada hace referencia a un conocido centro comercial) hay como una berma se llama, no sé, esos jardines que hay al costado de la Vía Expresa...ahí nos metimos y para bajar ósea para bajar el papelote, y otros iban por abajo a pegarlo pero al toque lo rompíamos...nos amanecíamos haciendo esas cosas.

P: ¿Qué pasó con el colectivo MaldeOjo?

G: Nunca hemos hablado de qué fue con MaldeOjo...sólo fue un día que dejamos de hacer cosas juntos que comenzamos a trabajar, no sé, y ya el tiempo no nos da porque...MaldeOjo fue una cosa que a veces hacíamos, por ejemplo, ferias pero igual eso no nos daba de comer creo que fue más el hecho de que este proyecto de MaldeOjo no

pudiera solventar nuestros gastos...y pucha porque yo creo que si teníamos ganas los tres de dedicarnos a esto y bueno que nos sustente que nos ayude a sobrevivir...hay la forma de hacerlo pero no la hemos encontrado...quedo ahí y pucha igual por ejemplo yo creo que si surge hacer otro Extramuros de todas maneras nos vamos a juntar de nuevo con Atoq, o si surge la oportunidad de hacer un proyecto fotográfico vamos a conversar...yo lo voy a llamar...o si es que surge ahí la idea me va a llamar él...yo creo que no sé si trabajemos como MaldeOjo o como Atoq y Giros (seudónimo de la entrevistada) pero está ahí la cuestión.

P: ¿Por qué te dicen Giros?

G: Era un apodo en ese tiempo...un seudónimo...todos teníamos uno Atoq, yo y Aldo también...Cámara...Giros era por este esa canción de Fito Paéz "Giros"...en ese tiempo me gustaba mucho Fito Paéz...entonces a nosotros nos parecía que teníamos la necesidad de ponernos un seudónimo porque nos parecía...no sé si era peligroso pero nosotros los paranoicos sentíamos que era peligroso hacer las fotos de las marchas, por ejemplo, fotografiar los carnets de los policías o a las personas que se llevaban o estar con los revoltosos...y publicar fotos con nuestros nombres reales...pensábamos que en algún momento nos podíamos meter en problemas, entonces lo que hacíamos era usar seudónimos...cuando hacíamos MaldeOjo, incluso conversamos sobre las fotos que hacíamos eran de todos, ósea la haces tú pero es de todos, entonces había esa consigna de que no era necesario poner un nombre.

P: La conexión con el colectivo de fotografía del 2000, La Nada

G: Sí es una gran influencia para LACRA al menos se ha influenciado bastante... construir LACRA ha sido bastante influenciado por Michi (Michilerio), por Mauro por las cosas que ellos han hecho.

P: ¿Cómo llegaron a ellos?

G: Creo que...yo me acuerdo que Atoq nos mostró, nos mostró las fotos de Michi...creo que estaban en blogspot algo así, de ahí lo conocimos no sé cómo, no me acuerdo bien.

P: Sigues tomando fotos

G: Sí, ósea tomando fotos en casa el día a día...ahora estoy pensando en hacer cosas pero igual estoy viendo cómo, en qué tiempo...estoy en un proceso de ordenar mi casa y en eso estoy, intentando mantener el orden de la casa...es súper absorbente ese proceso de cuidar a dos bebés, de cocinar, de encargarme de todas esas cosas...ser ama de casa y a la vez querer construir un proyecto...porque ósea, lo dejo para el final del día y al final del día estoy muerta, entonces me quedo sentada y digo voy a mirar el celular, voy a inspirarme...veo imágenes pero siento que eso me agobia más, ver tantas imágenes

como que te satura y lo peor es que no te das el tiempo de hacerlo, te la pasas viendo, a mí no me da tiempo, me da tiempo para hacer algunas cosas pero no llego a algo...algo no se completa me entiendes...cuando salgo siempre estoy mirando tratando de ejercitar mi ojo quiero hacerlo, pero es como cuando bailas y dejas de bailar un tiempo, te olvidas o te da roche (vergüenza)...a mí me pasa eso por ejemplo...me he vuelto parte de las personas que antes fotografiaba, ahora yo pienso, cómo me sentiría si alguien viene y me toma una foto...supongo que las cosas que me han pasado me han hecho pensar que no solo es satisfacer mi mirada o lo que yo quiero coleccionar caminando, también es cómo se siente la persona que estoy fotografiando, si le incomoda o cómo me sentiría yo si alguien viene y me toma una foto. Una vez nos pasó eso con Aldo, estábamos, él estaba con una camisa bien alharaca y yo también, estábamos parados en el paradero, entonces pasó un gringo desde un carro pero hizo así como wowww...tomó la foto...entonces esa fue una conversación larga con Aldo porque nosotros salíamos a hacer eso, las cosas que nos sorprendían de la calle, no solo de personas...tomábamos fotos sin pensar mucho en si está bien o está mal...entonces ahí llegamos a la conversación de que tal vez hemos tomado a la calle, a la gente, al entorno como un zoológico...desde ese día me volví más...me abstraí más en intentar construir imágenes que no hablen de las personas como el otro si no que intentar hablar solo de mí o fotografiarme...ya no intentar hacerlo a otras personas porque a veces tu tomas una foto y es graciosa o es irónico, pero no sabes que está pasando, no sabes si esa persona la ve en internet y le molesta, le entristece...por ejemplo de eso hay mucho en LACRA hay mucho y poco, y ahí ha habido algo para conversar...una vez un pata (persona) sacó una foto de una chica calata (desnuda) con un topogigio (un juguete infantil) detrás de ella...una cosa rara, entonces mucha gente pitio (reclamo) y comentó cómo van a permitir eso y otra gente se cagaba de risa. Ahí pensamos que las cosas se estaban saliendo de control porque llegamos a pensar que había gente estaba haciendo imágenes para LACRA, así, pensando en que esa era la temática de LACRA, no sé, para vacilarse, no sabíamos si estaban violando la intimidad de la chica...había varios temas en LACRA ósea era...hubo una vez una foto de un muerto, de una señora a la que dispararon una señora que se encargaba de la limpieza pública y eso fue polémico, también porque algunas personas decían cómo vas a fotografiar eso, eres un desconsiderado, y otros apoyaban porque denunciaba el hecho...hay un punto en eso ¿no? osea igual siempre ha sido discutido eso de la posición del fotógrafo.

P: ¿Cuál es tu posición?

G: Creo que hace dos años, tres, cuatro años era más fotógrafa que humana...pero creo que ahora soy más humana antes si me interesaba chapar (tomar) la foto...antes me interesaba más chapar la foto, ahora soy más este...no sé, contemplo más y pienso osea veo fotos, veo fotos en la calle... ¡era una fotazo!...pero no la tome.

P: Sobre la fotografía analógica

G: Yo siempre he tomado con cámara analógica, ósea tengo una cámara de rollo, la uso y ya pues....la tengo tres, cuatro meses...tomó fotos a veces, tomo una foto así al mes, a veces cuando me acuerdo, a veces tomo todos los días...pero ósea me acuerdo y me olvido de que cosas tengo ahí...cuando las revelo veo lo que he tomado...o porque antes me pasaba que tomaba fotos y estaba ansiosa por ver mis fotos y pasaba que el rollo se dobló o el rollo no sale bien o esa foto está subexpuesta...pero la recuerdo y recuerdo que no la vi, que no salió.

ENTREVISTA 2

Diego Vargas

Tiempo de grabación 1 h, 17 min y 46 seg

Realizada el 28 de febrero del 2020, Lima (Perú).

P: ¿Cómo entraste a MaldeOjo o cómo conociste a la gente de MaldeOjo?

D: Bueno todo empieza a raíz de que yo conozco a Aldo, a Aldo Vicuña, yo no tenía como que interés en ese momento de formar un colectivo o algo.

P: ¿A qué te dedicabas?

D: Estudiaba comunicación y aparte tenía...como estaba muy pegado a la música, al hip hop instrumental...entonces yo a Aldo lo conocí por movidas...así...porque teníamos interés en la música (inaudible) pero luego fue como que nos encontramos ahí ...hay que hacer fotos ¡hay que hacer fotos! y ahí como que empezó a juntarnos de alguna forma, ya no era sólo la música...por medio de él conozco a Atoq porque Aldo venía de la movida del Centro (el entrevistado se refiere al Centro de Lima) yo más me movía en el cono sur...entre al Centro un día y ahí descubrí a toda la gente que estaba allá.

P: ¿Primera vez que ibas al centro?

D: No ya había ido...puta...con mi viejo...ya había ido a polvos azules a comprar cosas.

P: ¿Qué te genera el centro de Lima?

D: Puta (inaudible) llegué y me pareció muy de puta madre pero igual al mismo tiempo también sabía que es muy fácil que te apuñalen por la espalda.

P: Te refieres a la violencia

D: No, no, por la creación (inaudible) entonces yo todo eso del activismo y eso, me parecía de puta madre en un momento porque era hip hop organizado...era hip hop político yo venía más de una cosa del hip hop por el gusto por el placer de la música ...entonces yo vine más por eso y ahí me di cuenta que había todo este rollo activista

pues ¿no? donde estaba Atoq donde estaba Aldo...y yo en un momento como que no encajaba del todo pero después también como que decía bueno es importante hablar de esas cosas...yo siempre he sido bien desinteresado de la política, la sociedad.

P: ¿Por qué no tenías ese interés?

D: A los 17 y 18 años, me refiero, ahora sí...también me sigo sacando la mierda...en ese tiempo tenía 18, 19 años he sido sensible para las cosas pero no tenía como que un posicionamiento político, de pegármela (tomar una posición) de político hasta ahora me llega al pincho (desinterés) y eso lo sabía Atoq. Atoq se dio cuenta de hecho, tuvimos incluso discusiones por esa huevada.

P: Pero crees que hay otra forma de hacer política, otra manera

D: Bueno LACRAZINE es un ejemplo de eso ¿no? MaldeOjo...antes yo me palteaba (avergonzaba) de hablar de esto...no es que me arrepienta de haber pensado así en ese momento porque sabía que no iba lograr tales cosas pegándomela de grande...con LACRA y MaldeOjo sucedieron cosas colectivamente y todo el rollo...pero surgieron cosas y eso fue de puta madre...para mí la política es eso decirlo así de simple...Nada Colectivo ellos tampoco es que se cataloguen en una cosa histórica ellos ya hacen historia, no hablan de que hacen historia sino que hacen historia...MaldeOjo empieza muy adrenalínico...porque Atoq venía de una postura más izquierdista, Aldo venía de un rollo más espiritual rastafari, Giros también venía como de algo...no sé Giros no sé en qué estaba...de Giros no se mucho, actualmente si sé, pero su historia de que viene, no sé, solo sé que vivía en San Juan de Lurigancho...bueno todas esas cosas se juntaron, como híbrido, ósea imagínate poner a cinco personas en un limbo y puta que chucha va a salir de ahí no lo sé.

P: Entonces... ¿el punto de encuentro fue el hip hop?

D: Sí más que nada fue la música, estar en la calle, hueviar...a mi siempre me ha gustado puta estar en la puerta de la entrada ahí también he conocido gente (inaudible) nunca he sido como de meterme tanto en la huevada, después ya con el tiempo con MaldeOjo tuve que sumergirme prácticamente en ese mundo fotográfico que trajo el fanzine, esas cosas...ya con MaldeOjo fue una adrenalina, las marchas, la Ley Pulpín (la Ley de Régimen Laboral) salir a la calle a fotear, pataperrear y ya.

P: ¿Cómo funcionaba el colectivo, cómo era la dinámica de trabajo?

D: Al principio bueno siempre ha sido orgánico, siempre se ha tratado que sea lo más orgánico posible...al principio era una cosa, puta foteábamos y puta pon las fotos en redes sociales una decisión rápida...puta, nunca hubo tanto que armar, igual le dábamos una narrativa...yo ya estaba interesado en fotografía en ese momento y venía de educarme con personas por ejemplo como Rázuri (Jaime Rázuri fotoperiodista peruano)

él era mi referencia en ese momento y sigue siendo hasta ahora...a mí me llega al pincho todo este fotoperiodismo clásico de ahora, pero yo considero que ese tío (Rázuri) ha sido indispensable...tenía una fotografía tan así, tan clásicamente Bresson...es una cosa clásica europea al mango, al limeño, pero ves amor como mierda, no ves a Rázuri ahí y a mí me gusta eso. Yo creo que pocos fotoperiodistas hacen eso, creo que el fotoperiodismo es simplemente fotoperiodismo, imágenes fotoperiodistas pero cosas como las que hace él hasta ahora me llenan...entonces si me tendría que referir a algo clásico regresaría con él...en ese momento yo pensaba así cuando estaba en MaldeOjo, Aldo también comparte algunas cosas, Atoq también...bueno Atoq era activista al mango el venía, puta, él ya estaba en la calle haciendo cosas cuatro años antes de que esto pasara (MaldeOjo y LACRA)...yo estaba en chorrillos hacia grafiti antes, andaba con patas, paraba en la calle.

P: ¿Cómo te acercas a la fotografía?

D: Por el grafiti porque veía cosas en la calle...ósea lo que paso con el grafiti es que me hizo estar en la calle, iba a lugares lejos de Chorrillos (distrito de Lima) pasaba por evitamiento de chibolo (adoloscente) pero más que pintar puta por vagar...queríamos llegar más lejos, entonces eso me hizo ver la calle...entonces cuando yo empiezo a ver la fotografía (inaudible) veo la calle...tenía una cámara digital de mi hermana, se la regalaron cuando cumplió 15 años, con eso hacía videos de fantasmas me acuerdo...después cuando ingrese a la universidad me regala mi tío, me regaló una canon réflex, a esa canon le he sacado la mierda porque estaba bien pita (nueva) pero después con lo de MaldeOjo, ¡ya puta!

P: Sobre la Nada colectivo

D: Puta, yo primero conozco a Michilerio (inaudible) porque me mostraron un blogspot y era lo más raro que había visto en mi vida, en muchos años...fue como una patada en los huevos, de lo que yo estaba haciendo al ver una cosa que...una daga en el estómago, una imagen que te destraba, ósea que te hace prácticamente cambiar salirte de algo ¿no? evolucionar bastante y eso en ese momentos necesitábamos todos y de hecho no solamente ellos...en ese momento viendo la chamba de Giros, en ese momento me parecía que estaba haciendo algo más extraño...Giros estaba en otro level...antes que todos, ella era MaldeOjo antes que todos.

P: Poner en físico la imagen

D: Bueno ahí pasaron varias cosas porque MaldeOjo estuvo un tiempo muy metido fotografiando marchas después me fui a fotografiar otras movidas...no sé cómo paso eso del fanzine...creo que estábamos reflexionando un poco acerca del oficio...de lo que habían hecho hace 10 años Nada colectivo y LimaFotoLibre. Esencialmente el fanzine fue un poco lo punk, hacerlo tú mismo, no era como la idea de la publicación, ahora se piensa bastante ¡quiero publicar un fanzine!...bueno ahora el fanzine esta

publicado como un libro...no pretendió ser esa huevada...antes de que salga LACRAZINE había salido el SOPLÓN, ahí ya había fanzine, entonces se pensó en una cosa más de comunidad...lo más paralelo que había en ese momento era Expediciones Fotográficas, surge un poco para burlarse, lo más disidente en el sentido más pendejo de todos, era comedia, para mí era una comedia de hecho era horrible. LACRA surge un poco para burlarse de Expediciones Fotográficas.

P: Sobre la filosofía del va

D: La filosofía del va viene de esta dinámica orgánica, esta imagen va o no, osea, no era como buscarle tanta vaina a la imagen en ese momento...era como hacer las cosas ya, resolver ya, muy a lo punk como te digo...creo que el fanzine fue eso, creo que LACRA trato de ser puta...trato de ser una disidencia de esto que te digo Expediciones Fotográficas, un against en contra de lo que hacía el Centro de la Imagen (conocido lugar en donde enseñan fotografía en Lima), en contra lo que era la fotografía clásica misma, eran varias cosas no solamente lo de Expediciones Fotográficas, eran varias cosas...entonces se hizo así punk...la gente se empilo...muchos como de otros grupos inclusive Expediciones Fotográficas, Street Photography seguían a LACRA y encontraban ahí algo.

P: ¿Cómo te sientes de haber conformado esa movida?

D: ¡Loco! la verdad no pienso mucho en eso, como que he cerrado el capítulo varias veces...creo que ahora la fotografía para mí es algo más sensible...igual que la música...odie un tiempo tomar fotos me contamine yo también pero he renacido, he viajado, me he ido de la ciudad, me han pasado cosas. La fotografía es...es el gran espejo de lo que puedo decir y también no quiero decir...no sé, es complejo yo recién estoy como que procesando...la fotografía, no sé, sentía que no pertenecía, por la gente, el momento...he estado muy abstraído de todo, hasta ahora me siento abstraído...después de todo esto me siento abstraído, necesito abstraerme. Todo era muy rápido, las marchas, las cosas eran muy rápidas...me imagino que las redes sociales tuvieron que ver con eso ...MaldeOjo no era una cosa tampoco de activismo, no sé pues en la calle, ósea era la calle también ¿no? pero la cosa de la red social también tuvo muchísimo que ver en ese momento, explotó mucho con esto de la Ley Pulpín...prácticamente subíamos las fotos después de la marcha y la huevada ¡boom! pues...me parece locazo que MaldeOjo también haya sido parte de todo, un medio.

P: ¿Cómo ves la fotografía actual?

D: Bueno como te decía...a la shit...lo que te decía con lo del occidentalismo es que las cosas vienen muy rápido, lo industrial viene muy rápido, creo que ahora la gente, las personas están como que retornando a la ancestralidad...retornando...la historia no es una cosa de escribirla para adelante sino escribirla para atrás...la ironía igual, el calendario gregoriano va a seguir avanzando...pero es loco...ahora estamos tan

abrumados...ahora todo regresa, me parece que la fotografía esta así...la fotografía es un medio más, está a la par el video, de la pintura, está muy de la mano con todas estas herramientas. A mí me llega al pincho eso de ser fotógrafo pero ahora siento mucho respeto al oficio de ser fotógrafo...sería bacán que todo el mundo lo haga, no bien no mal, lo bien y mal esta entre hacerlo crítico pues ¿no? si tu generas lo crítico ya rompiste, algo que te desahueve, que te destrabe.