



**ESCUELA DE EDUCACIÓN SUPERIOR TECNOLÓGICA
PRIVADA “CENTRO DE LA IMAGEN”
PROGRAMA DE ESTUDIOS EN DIRECCIÓN DE PROYECTOS
VISUALES Y FOTOGRAFÍA**

**“LIMA CIUDAD DE LOS REYES: minorías al borde de la
sociedad”**

**Trabajo de investigación para optar el Grado Académico de
Bachiller en
Dirección de Proyectos Visuales y Fotografía**

**FREDDY JENNER RODRÍGUEZ ROBLES
(0009-0009-8440-4865)**

**Lima – Perú
(2023)**

Resumen

El Centro Histórico de la ciudad de Lima es el lugar de toma de decisiones políticas más importante del Perú, sostén de asuntos sociales, económicos, administrativos y culturales. Este espacio es habitado también por minorías en situación de vulnerabilidad, quienes viven al margen de la sociedad, siendo objeto permanente de clichés estigmatizadores por parte de un sistema que heredó hace décadas aquel proceso de lumpenización de la ciudad.

La tesis propone un encuentro con aquel *otro*. Una confrontación visceral entre el espectador y el fotografiado que invierte los papeles protagónicos, ya que la naturaleza de estos personajes es su permanencia en el anonimato. De esta manera, sustraer con la cámara y colocar en frente una realidad que yace solo en las sombras, donde lo poco visible y oculto se emparenta con aquella condición que devalúa su particularidad ante el resto. Develando a aquellos destinados a estar ocultos, en un paisaje violento que es testigo mudo de la existencia de cuerpos invisibilizados, junto a calles vacías contenedoras de poemas no descifrados.

Palabras clave: Lima, marginalidad, ocultamiento, develación.

Índice General

| | |
|--|----|
| Resumen | 2 |
| Introducción | 6 |
| Capítulo 1: Lima, ciudad develada | |
| 1.1 Definición de lo urbano..... | 9 |
| 1.2 Centro histórico de Lima: Evolución histórica..... | 14 |
| 1.3 El fenómeno migratorio..... | 15 |
| 1.4 Situaciones sociales de vulnerabilidad en el Centro Histórico de Lima..... | 20 |
| Capítulo 2: Implicancias de la fotografía callejera | |
| 2.1 Fotografía de calle. Definición e historia..... | 26 |
| 2.2 Ética en el ejercicio fotográfico. <i>Los otros</i> | 34 |
| 2.3 Referentes peruanos en las calles..... | 38 |
| Capítulo 3: Metodología del ensayo fotográfico | |
| 3.1 Relaciones entre experiencia y técnica fotográfica..... | 43 |
| 3.2 Crónica personal | 45 |
| 3.3 Análisis del proyecto..... | 49 |
| 3.4 Montaje..... | 53 |
| Conclusiones | 55 |
| Referencias bibliográficas | 57 |
| Anexos | 59 |

Índice de Figuras

| | |
|---|----|
| Figura 1. Espinoza / Kaspar / Legaspi (1984). Película “Gregorio”. Still | 17 |
| Figura 2. Diario La República (1992). Portada. Impresión sobre papel | 19 |
| Figura 3. Vidal / Krajnik (2020). Casa de Todos. Fotografía digital..... | 21 |
| Figura 4. Vidal (2020). Casa de Todos. Fotografía digital..... | 23 |
| Figura 5. Krajnik (2020). Casa de Todos. Fotografía digital..... | 24 |
| Figura 6. Guys C. (XIX). La daumont impériale au bois. Acuarela..... | 27 |
| Figura 7. Atget, E. (1913). Zoniers. Impresión en gelatina de plata a partir de negativo de vidrio | 28 |
| Figura 8. Cartier-Bresson, H. (1948). Multitud esperando delante de un banco para sacar el oro durante los últimos días de Kuomintang. Fotografía analógica 35mm..... | 29 |
| Figura 9. Frank, R. (circa 1955-1956). S/T. Fotografía analógica 35mm | 30 |
| Figura 10. Arbus, D. (1967). Gemelos idénticos. Fotografía analógica 120. | 31 |
| Figura 11. Moriyama, D. (1974). Matsushina. Fotografía analógica 35mm | 31 |
| Figura 12. Pajuelo, D. (circa 1988-1998). S/T. Fotografía analógica 35mm | 32 |
| Figura 13. Rázuri, J. (1991). Av. Abancay. Fotografía analógica 35mm..... | 33 |
| Figura 14. Arbus, D. (1962). Niño con una Granada de juguete en Central Park. Fotografía analógica 120 | 37 |
| Figura 15. Villanes, E. (2016). Los amantes. Fotografía analógica 35mm...39 | |
| Figura 16 Pajuelo, D. (circa 1988-1998). S/T. Fotografía analógica 35mm..... | 40 |
| Figura 17. Rázuri, J. (1988). S/T. Fotografía analógica 35mm | 42 |

| | |
|--|----|
| Figura 18. Rodríguez, F. (2023). Zonas del recorrido fotográfico por el centro histórico de la ciudad de Lima. Google Maps | 46 |
| Figura 19. Rodríguez, F. (2023). El Capullo. Fotografía digital | 51 |
| Figura 20. Rodríguez, F. (2023). El Chaqueta. Fotografía digital..... | 51 |
| Figura 21. Rodríguez, F. (2023). El Diablo. Fotografía digital..... | 52 |
| Figura 22. Rodríguez, F. (2023). Montaje 01. Fotografía digital | 54 |
| Figura 23. Rodríguez, F. (2023). Montaje 02. Fotografía digital | 54 |
| Figura 24. Rodríguez, F. (2023). Montaje 03. Fotografía digital | 54 |

Introducción

Desde su fundación como ciudad y capital, Lima ha pasado por muchos procesos políticos, económicos, culturales y sociales que llegaron a configurarla como la presente ciudad que conocemos hoy. El siglo XX significó un proceso de grandes cambios en su estructura social, uno de esos grandes cambios resultó ser una respuesta y consecuencia ante aquel centralismo que adoptó el país en relación con el resto de las ciudades pertenecientes al mismo Estado. Es así como a partir de la década de 1940 se inicia una dinámica social migratoria que tuvo como foco de desplazamiento: Lima. Una ciudad criolla, jerárquica, clasista, centro de las decisiones políticas para toda una Nación, teniendo ahora que enfrentar un suceso consecuente de la propia ausencia de políticas de Estado ante el resto del territorio y principalmente, ante sus habitantes. Estos habitantes llegaron a la gran ciudad debido a que en el campo no encontraban aquellas oportunidades ni recursos básicos para su subsistencia tales como: acceso al agua, luz, desagüe, trabajo, educación, salud, seguridad; viendo en Lima una urbe donde encontrarían lo que necesitaban.

La realidad fue otra, los migrantes se enfrentaron a un fuerte choque cultural, ante una sociedad limeña compuesta de políticos limeños que jamás comprendieron las causas de su llegada a esta “su” ciudad, teniendo así que desplazarse a una barriada donde tampoco encontraban lo que necesitaban, quedando muchos de ellos en una situación aún peor comparada al inicio de su llegada, siendo el mismo Estado quien los sumiría a una condición situada en los márgenes de la sociedad, convirtiéndose así en personas en constante situación de vulnerabilidad. Una condición aún existente en el presente debido a que tal brecha sigue siendo heredada entre generaciones y ante un Estado que desatiende, oculta y se niega a tratar tal condición humana.

Con esta investigación se propone develar a través de la fotografía, las consecuencias de esta histórica desatención por parte del Estado, evidenciadas en la presencia de estas personas alrededor de las calles de la ciudad, ahora convertidos en los lumpen de aquellos espacios y donde el estigma por su condición los lleva a ser estereotipados a través de connotaciones referidas a lo

sórdido, lo fracasado, lo degradante. Despojándolos y ocultando su condición como individuos que también forman parte de esta sociedad, siendo necesaria y de carácter urgente su visualización y atención.

Este trabajo de investigación comenzará por dar a conocer algunos aspectos importantes del espacio elegido: el Centro Histórico de la ciudad de Lima. Se definirá el espacio urbano, esto en referencia con el espacio rural, haciendo hincapié en aquella diferencia entre Lima y las provincias, aquellas características que las configuran; luego, ahondaremos en el diagnóstico físico-urbano del objeto de estudio, logrando así adentrarnos en aquellos espacios donde se constata la presencia de aquellas personas en situación de vulnerabilidad. El diagnóstico socio-urbano nos brindará información acerca de la situación de los habitantes y su relación con el espacio habitado, tales como salud, servicios sociales, seguridad ciudadana.

Se realizará un recuento de la evolución histórica de la ciudad, haciendo énfasis en las sociedades a través de los años en especial, en el siglo XX debido al proceso migratorio tanto en la primera ola, como en la ola de la década de 1980, esto con la finalidad de contextualizar y comprender la realidad heredada de muchos habitantes en situación de marginalidad y vulnerabilidad que hoy se encuentran en el Centro Histórico de Lima. Finalizaremos el primer capítulo hablando de las situaciones sociales de vulnerabilidad en el Centro Histórico de Lima, su presencialidad más evidente durante las noches, la falta de atención ante tal realidad, así como las deficiencias que impiden que estas condiciones puedan cambiar.

En segundo lugar, se abordarán asuntos teóricos con relación del medio por el cual se tratará la propuesta del trabajo de investigación: la fotografía. En dicho capítulo se tocará la historia del género fotográfico documental callejero, las implicancias de su accionar, su metodología y la licencia que históricamente se le dio a la imagen fotográfica al momento de fotografiar una condición y mostrarla en un contexto distinto al de la toma. Con ello, y debido a que las fotografías recabadas en el proyecto son de corte directo y frontal sobre personas en situación de marginalidad, es decir: *los otros*, es que se tocará el tema de la cuestión ética, tanto durante la elección del sujeto fotografiado, el acto fotográfico, y el uso de la fotografía, esto a través del ejercicio fotográfico de

Diane Arbus y bajo la crítica de Susan Sontag, de esta manera refutar aquellas críticas de Sontag en torno al ejercicio fotográfico al abordar este tipo de temáticas relacionadas a las condiciones humanas. También se analizarán 3 casos de fotógrafos peruanos callejeros, quienes a modo exploratorio por la ciudad y según sus conceptos de abordaje con sus fotografiados, logre encontrar una similitud entre sus personajes y los personajes que fotografió, de tal manera que el modo en el cual fotografió represente lo más atinadamente posible aquel intento de develación de los habitantes ocultos ante una Lima indiferente.

Finalmente, se sustentarán los medios por los cuales se logre la intención de la hipótesis: la **develación** de aquellos destinados a estar ocultos, mostrando una condición que se resiste a ser contada, ya que la injusta naturaleza de los personajes que fotografió es su permanencia en el anonimato. Es así como, a través del contexto histórico mencionado, aquella génesis de tal fenómeno y su posterior conversión en una vulnerable condición humana, se espera que la tesina contribuya a un entendimiento más amplio y transversal de sus causas, refutando así aquel relato simplista y estigmatizador con el que la sociedad caracteriza a estas personas.

Capítulo 1: Lima ciudad develada

El presente capítulo contiene información referida al objeto de estudio del proyecto fotográfico, sus dimensiones y un acercamiento a la condición tratada. Se busca contextualizar el problema en su espacio de desarrollo, es decir, la ciudad de Lima centro a través de un recorrido y entendimiento del proceso de ocupación, fundación, proceso histórico, haciendo hincapié en el proceso migratorio y las causas heredadas en la sociedad investigada entendiéndolas como una consecuencia heredada del pasado.

Se tocarán temas referidos a su ámbito de pertenencia: el urbano, sus características físicas, y sociales específicas de la condición actual del Centro Histórico de Lima, para luego llegar al último subcapítulo que brindará un mayor acercamiento al objeto de estudio, es decir, aquella minoría en estado constante de vulnerabilidad, su presencia en el corazón de esta ciudad y su visualidad durante las noches.

1.1 Definición de lo urbano:

En el Perú existen dos ámbitos territoriales muy distintos entre sí que son: el medio urbano y el medio rural. El medio urbano es lo conocido comúnmente como ciudad y a la vez, estas ciudades concentran y son el foco de las actividades y decisiones políticas del Estado para toda una Nación.

Las zonas urbanas cuentan con necesarios servicios que las hacen muy importantes para toda la población, en ellas podemos encontrar servicios como agua, luz, drenaje, vías de comunicación, conexión a internet entre muchos otros. Otro aspecto importante es que las zonas urbanas cuentan con escuelas, hospitales, tiendas, cines, parques, etcétera. A medida que crecen las ciudades aumentan las necesidades de la población, es decir, que van a requerir más servicios como: agua potable, electricidad, alimentos y demás producción para abastecer aquellas urbes de grandes poblaciones y que necesitan obligatoriamente la producción proveniente del campo, es decir, del ámbito rural.

Las zonas rurales a diferencia de las zonas urbanas no cuentan con suficientes servicios básicos debido a la ausencia del Estado en estos lugares,

tales como un eficiente sistema de drenaje, servicio de agua potable, conservadas vías de comunicación, correcto sistema de salud, etcétera. En el ámbito rural también es común el fenómeno de la migración interna hacia la capital -tal como se inició en la década del 40 en el Perú- esto debido a razones como las laborales, educativas o de salud, principalmente, con la búsqueda de una mejor calidad de vida.

Los temas urbanos han analizado desde diversos ámbitos las dinámicas que se dan en la ciudad entendiéndola como un espacio vivo y que responde a sus habitantes. Su configuración como espacio donde se dan eventos y asuntos antropológicos, contienen aquel carácter de quienes lo habitan, por lo tanto, hablamos de un espacio simbolizado, lleno de sentido y singularidad, dando cuenta de “cómo construimos, desde nuestros deseos, modos grupales de ver, de vivir, de habitar y deshabitar nuestras ciudades” (Silva, 2001, p. 109).

Es así como se entiende la urbe de esta ciudad como un espacio moldeado a las necesidades de sus habitantes, una ciudad cambiante desde su fundación y mudo testigo a través de sus vestigios, de su historia. Es tal vez el siglo XX donde se configuró y afianzó aquel relato melancólico que prevalece en referencia a la ciudad de Lima, como una ciudad de matices grisáceos, pero con un discurso oficial que la despoja de muchas de sus problemáticas actuales.

Diagnóstico Físico-Urbano

Organización Territorial

Los límites territoriales definitivos del Centro Histórico de Lima quedaron definidos bajo una Ordenanza Municipal en el año de 1994. La zona declarada como Patrimonio Cultural de la Humanidad (1991) es una zona de máxima protección del Centro Histórico de Lima, dicha declaración fue concedida por la UNESCO. (Plan Maestro, 2013, p. 33)

Características urbanas

El Centro Histórico de Lima es una de las urbes más importantes del Perú, es en este lugar donde se toman las decisiones políticas para con toda la Nación, ya que dentro de su espacio territorial se encuentran los 3 poderes del Estado: Ejecutivo, Legislativo y Judicial. Debido a que el lugar está asentado en una zona

histórica y arqueológica, éste se encuentra conectado por una red de caminos prehispánicos que, por su ubicación y asentamiento geográfico en una zona de valle (Rímac) contaba con acequias y canales de irrigación las cuales usaban el agua del río Rímac para distribuirla a través de toda la ciudad, de esta manera y en base a lo mencionado se configuró la trama urbana.

El uso del suelo predominante del Centro Histórico de Lima es de carácter comercial, siendo las zonas de Mesa Redonda, Av. Abancay y Grau las que concentran casi el 80% de este uso, seguidas de las avenidas Garcilaso de la Vega y Emancipación. La otra parte la conforman las zonas de característica residencial, como la Monumental del Rímac, Barrios Altos, en donde el 79% de predios son dedicados a la vivienda. El resto de los usos dentro del Centro Histórico de Lima está destinado a la administración pública, cultura, educación, salud (Plan CHL, 2019, p. 21). Es justamente este carácter predominantemente comercial desde mediados del siglo XX producto de las olas migratorias internas las que han configurado la actual ciudad de Lima, lo cual se hace evidente en las principales avenidas de tipo arterias de la ciudad, tales como Grau, Alfonso Ugarte, Tacna.

El acceso a las redes de servicio -según el censo del 2007- arrojan datos acerca de las viviendas del Centro Histórico de Lima, donde el 76.4% cuenta con el servicio de agua potable dentro de la vivienda, mientras que un 18.1% se abastece de este recurso fuera de la vivienda, pero dentro del perímetro de la edificación. En el caso del servicio de energía eléctrica, el 98.9% y 96.7% de las viviendas, cuentan con los servicios de electrificación y alumbrado eléctrico público, respectivamente (Plan CHL, 2019, p. 21). Aquel 18.1% del que se hace mención en el acceso al agua potable dentro de la vivienda, resulta ser muy común en las icónicas viviendas más conocidas como “quintas”, las cuales son un conjunto de habitaciones pertenecientes a un solo predio con la común característica de poseer un solo acceso por donde se dispone el agua potable, esto para el consumo de aproximadamente 12 familias que habitan una misma vivienda.

Diagnóstico Socio-Urbano

El Centro Histórico de Lima es la constitución de 5 distritos, de los cuales, el distrito del Rímac es el que posee mayor espacio territorial. Los habitantes de estos distritos tienen una cantidad de población con tendencia a una evolución negativa desde el inicio del presente siglo. La densidad poblacional del Centro Histórico de Lima es de 14.2 habitantes por km² los cuales tienen mayor densidad en las periferias y sectores tales como el Rímac y Barrios Altos, este último con un uso de suelo destinado principalmente a la vivienda (Plan CHL, 2019, p. 23). Es así como aquellas zonas periféricas presentan mayor densidad poblacional en contraste con el área comercial, siendo estos predios utilizados en la gran mayoría de casos únicamente durante los horarios laborales, esto debido a su condición de alquiler con fines comerciales, mas no habitacionales.

Población

Gran parte de la población del Centro Histórico de Lima es de estrato medio y medio bajo, económicamente hablando. La población ubicada en los extremos del Centro Histórico de Lima padece el problema de la tugurización, lo cual está relacionado a una menor capacidad adquisitiva (Plan CHL, 2019, p. 23). Históricamente estas viviendas -las mencionadas anteriormente conocidas como "quintas"- pertenecían a familias adineradas que residían en ellas hasta antes de la llegada de las primeras olas migratorias internas a la capital, con la llegada de la migración, la gran mayoría de estas familias pasaron a ocupar distritos como Miraflores y San Isidro, vendiendo e incluso, también donando a la iglesia aquellas viviendas unifamiliares, para luego ser convertidas en multifamiliares por parte de los nuevos dueños a los nuevos inquilinos migrantes en busca de espacio como residencia.

Salud

La suma de problemáticas sociales, poblacionales y físicas, tales como la nutrición, pobreza y tugurización, respectivamente, afectan la salud de los residentes del Centro Histórico de Lima, mermando así su calidad y esperanza de vida, esto principalmente en las poblaciones vulnerables, como adultos mayores, indigentes y niños. Los problemas de malnutrición muestran índices tanto en la población adulta como en la infantil, teniendo esta última un índice

del 19% en menores de 3 años. El Centro Histórico de Lima cuenta con 3 centros de salud pública. El 50.18% de los residentes del Centro Histórico de Lima cuenta con el seguro de EsSalud, y un 14% sin ninguno seguro (Plan CHL, 2019, p. 24). Dentro de esta problemática de salud, también se encuentra la relacionada a la contaminación ambiental la cual es muy resaltante, esto debido a una inadecuada administración del transporte urbano que tiene como resultado la emisión de micropartículas que emanan de los tubos de escape de los miles de vehículos que circulan diariamente; esta problemática genera problemas importantes de contaminación del aire, los cuales repercuten en diversos tipos de enfermedades respiratorias en la población.

Servicios Sociales

Existen servicios sociales actualmente activos pertenecientes al área del Centro Histórico de Lima, estos son administrados por la Municipalidad de Lima: 99 comités de vaso de leche, 14 comedores populares, de los cuales miles de familias se benefician en dichos programas sociales. También existen 8 albergues y hogares, que atienden y reciben a personas en situación de vulnerabilidad. Son cientos de personas quienes diariamente se benefician de estos programas también administrados por la Municipalidad de Lima. En el Centro Histórico de Lima existen 5 beneficencias públicas que atienden a adultos mayores, estas son administradas por la Sociedad de Beneficencia de Lima Metropolitana (SBLM) brindando atención permanente de la mano con los comedores populares y con el servicio de atención geriátrica (Plan CHL, 2019, p. 24). Si bien es cierto la existencia de estos servicios sociales, la realidad es que dicha asistencia no se da abasto ante la gran cantidad de personas en estado de vulnerabilidad que viven en los alrededores del Centro Histórico de Lima. En la actualidad no existe una cifra exacta de la cantidad de esta población vulnerable, los cuales viven del día a día, de la caridad de las personas y de los residuos de una ciudad que al final del día, posterior a la jornada y horario laboral y con la llegada de la noche es que se hacen más visibles, siendo tal vez el único momento donde se pueda observar su humanidad más allá de las cuestiones morales.

Seguridad ciudadana

Los distritos que integran el Centro Histórico de Lima presentan altos índices de delincuencia que incluso superan en número de denuncias los índices de distritos con mayor número de población. Es así como, el número de denuncias en la zona del distrito de Cercado es mucho mayor que en el distrito vecino del Rímac, teniendo 7587 casos de denuncias, frente a 1161, respectivamente. Las zonas del Centro Histórico de Lima con mayor incidencia delictiva son: las zonas de Barrios Altos, el Barrio Chino, la av. Amazonas, Grau, Abancay y Monserrate. Debido a los mencionados índices delincuenciales, el Centro Histórico de Lima, es considerado tanto por la población residente como por la externa, como una zona de alta peligrosidad (Plan CHL, 2019, p. 24). Son estas estadísticas las que hacen que el ciudadano no residente de este espacio opte por el traslado y recorrido por estas zonas dentro de un vehículo, esto debido a la seguridad que le brinda aquel transporte privado a través de sus anchas avenidas y estrechos jirones, siendo las ventanas el medio por el cual puedan observar la cotidianeidad y desatención por parte de los políticos tanto del espacio físico como del ámbito social.

1.2 Centro histórico de Lima: Evolución histórica

La historia de la ciudad de Lima no comienza con la llegada de los españoles, sino que se remonta a tiempos prehispánicos que datan de aproximadamente hace unos 10000 años atrás, cuando se identificaron vestigios arqueológicos de la primera presencia de hombres en la región limeña. Siglos después, los “Ychsma” quienes fueron posteriormente absorbidos por el imperio Inca, serían la cultura que se asentaría en los valles Lurín y Rímac, siendo este último el territorio donde se crearía la historia de la futura ciudad. La fundación de Lima como ciudad y su centro histórico comienza en el siglo XV, con el final del dominio inca y la llegada de los conquistadores españoles que luego de matar a Atahualpa y saquear el Cusco, buscaron establecer la capital de sus dominios, con este objetivo Francisco Pizarro fundó la Ciudad de los Reyes el 18 de enero de 1535 en el valle del Rímac (Sucedió en el Perú, 2016).

A mediados del siglo XVII se inician diversas obras públicas que yacen hasta la actualidad, tales como la Alameda de los descalzos, el Puente de Piedra, las Murallas de Lima y demás obras que delimitaron el perímetro y límites de la ciudad de Lima para los años venideros (MML, 2014, p. 37). Durante el siglo XVIII Lima representaba un crecimiento importante de su demografía, es así como españoles, criollos, mestizos y esclavos formaron parte de este proceso que tuvo un freno durante la independencia en 1821, siendo alrededor de 64,000 habitantes el número estimado de habitantes (IMP, 2013, p. 35).

En 1879 la guerra con Chile estancó la expansión urbana de los tres valles (Rímac, Lurín y Chillón), estos sufrieron graves destrozos, además, las poblaciones de Miraflores, Barranco y Chorrillos -que habían sido favorecidas por la construcción del ferrocarril- sufrieron devastadores incendios y saqueos, la ciudad de Lima vería recién un resurgimiento durante el segundo gobierno de Nicolas de Piérola entre 1895 y 1899. Recién en el siglo XX durante el oncenio del presidente Augusto Leguía la capital fue configurando su aspecto moderno, durante el largo gobierno de Augusto Leguía entre los años 1919 y 1930 la ciudad de Lima empezó a cambiar de fisonomía (Sucedió en el Perú, 2016). Leguía quería modernizarla para utilizarla como emblema, es así como se emprendieron grandes proyectos urbanísticos que empezaron a dejar atrás el estilo colonial de la ciudad de Lima.

1.3 El fenómeno migratorio

Entre 1940 y 1981 la población de Lima aumentó siete veces: de 645.2 mil a 4,608.0 mil habitantes (Verdera, 1985). La capital limeña fue escenario de la llegada de grandes olas migratorias a lo largo de su historia presentando consecuencias culturales, económicas y urbanísticas adoptadas por la ciudad, siendo el factor clave de este fenómeno: el centralismo de su capital debido a la concentración de gran parte de las ganancias y rentas del país, y la ausencia del Estado en las zonas alejadas de la capital, viendo en aquella capital limeña una posible solución de acceso a los servicios básicos que les eran negados en sus pueblos de origen.

Es así como en la década de 1940 la falta de servicios básicos entre los habitantes peruanos que vivían en provincia hizo que migren del campo a la ciudad, siendo la capital limeña considerada como un símbolo de mejor calidad de vida. Ante este fenómeno migratorio la población criolla y pudiente se traslada al sur de la capital, siendo los migrantes quienes ahora ocuparían tales predios ubicados en el centro de la ciudad capitalina. Sin embargo, las céntricas zonas urbanas colapsaron ante tal ocupación lo cual hizo que los migrantes se desplazaran hacia las periferias de la ciudad formando así las primeras barriadas limeñas y los denominados “pueblos jóvenes”.

Muchas de las familias que llegaron a la capital no lograron aquella expectativa que los impulsó a desplazarse, esto debido a que la sociedad y los gobiernos de turno no se encontraban preparados ni mucho menos, con la voluntad necesaria para resolver tal importante fenómeno social, llegando así a agudizarse las situaciones de pobreza, en pobreza extrema. La calle se convirtió en el hogar y único refugio ante la negativa de un Estado al que también pertenecen y que nunca se comprometió de manera política a la solución de las necesidades de estas personas, de sus justos derechos como ciudadanos pertenecientes a la misma Nación, siendo la indiferencia el único modo de abordaje ante sus necesidades. Realidad que en la actualidad se mantiene.

El flujo migratorio a la ciudad de Lima continuó, esta vez impulsada por la Reforma Agraria de 1969 donde los dueños de las empresas agrarias deciden trasladarse a la capital y urbanizarla, aumentando aún más el flujo de migrantes al centro de la capital (Matos Mar, 2011, p. 152).

Una nueva e importante ola migratoria se dio en la década de 1980, esta vez por consecuencia del conflicto armado interno, siendo una constante causa principal la ausencia del Estado en el interior del país. El grupo terrorista armado llamado Sendero Luminoso tuvo como origen y foco de acción las zonas de montaña del Perú, lugares muy alejados, desprovistos de adecuadas vías de comunicación que durante siglos -debido al sometimiento colonial- se mantuvieron en condición de pobreza, compartiendo así la misma causa migratoria de los años 40 pero ahora sumada a una mayor urgencia, la de sobrevivir a las masacres del mencionado grupo terrorista. Es así como la situación de estos nuevos migrantes era aún más delicada que las anteriores, ya

que la acción de “huir o morir” era la consigna base de su desplazamiento a una zona segura la cual era la capital limeña, una Lima jerárquica, excluyente, clasista y no preparada políticamente para sostener tal fenómeno migratorio con una población en condición de refugiados.



Figura 1

La película peruana Gregorio (Espinoza, Kaspar, Legaspi, 1984, 0:20:46) se sitúa en el contexto actual de su creación, en plena ola migratoria de la década de 1980 la cual fue impulsada principalmente por el conflicto armado interno que se vivía en el Perú, el cual hizo que miles de familias abandonaran el campo y se trasladaran a la ciudad en busca de un lugar seguro y una vida mejor. La película cuenta la historia de Gregorio, un niño de 12 años natural de los andes peruanos, éste emigra a Lima, la capital de Perú, experimentando un fuerte choque cultural lleno de hostilidad y prejuicios que hacían enfrentarlo a una realidad radicalmente distinta a la que él y su familia esperaban.

Es así como estos desplazamientos hicieron que miles de personas dejaran sus lugares de origen y llegaran a la capital limeña en busca de nuevas oportunidades, sin embargo, la no realización de estas expectativas terminó por someterlos ante un sistema desprovisto de políticas sociales que pudieran hacerle frente a sus necesidades básicas y, sin embargo, terminó por convertirlos

en los lumpen de la capital, en los marginados, en aquella otredad siendo ellos y su descendencia los herederos de clichés estereotipados, de esta manera, soportando connotaciones estigmatizadoras totalmente injustas relacionadas a lo sucio, lo impúdico, a la falta de esfuerzo como ejemplos vivientes y personificación del fracaso.

1990 - Actualidad

Eran los años 90 y Alberto Fujimori llegaba al poder bajo la promesa de acabar con la crisis heredada del anterior gobierno; sin embargo, el autogolpe del 92 y la aplicación de un modelo económico neoliberal transgredieron los valores ante toda una Nación, cometiendo una serie de actos de corrupción, y delitos de lesa humanidad ante las poblaciones vulnerables. Uno de esos programas resultó ser el de “control de natalidad” que esterilizó más de 300 000 mujeres (El Salto, 2017) impulsado por un fuerte contenido racista, clasista y de misoginia.

Aquel gobierno sumó a todo el país a una crisis político-social que se vio manifestada en las calles del centro de la ciudad a través de constantes protestas masivas que continuaron hasta el fin de su gobierno en el año 2000, con ello se pondría fin a una década tan oscura y muy similar a la del Conflicto Armado Interno, quedando las marcas en la historia de un país corrompido y sumido en una crisis política con estragos que sobreviven hasta el día de hoy.



Figura 2

A inicios de la década de 1990 la UNESCO declaró Patrimonio Cultural de la Humanidad al Centro Histórico de Lima. Ante tal designación, esta se vio reflejada en un proceso cambiante del centro histórico, reordenando las vías de comunicación, interviniendo el comercio ambulatorio y las zonas rojas de la ciudad, remodelando parques, plazas, calles, promoviendo los espacios culturales (MML, 2014, p. 128). Sin embargo, dichas acciones solo responden a los límites patrimoniales, dejando al resto de espacios sin la requerida atención necesaria. El Centro Histórico de Lima a pesar de tener tal importante designación y generar grandes esfuerzos en pro de su conservación, resulta un ejercicio irónico en comparación a la desatención de las zonas que no forman parte de la zona centro y de aquella humanidad marginada que suele deambular diariamente tanto dentro como fuera de los límites designados como patrimonio de la “humanidad”.

La Lima de inicios del siglo XXI ya no es la misma ciudad que la de hace 25 años. La profunda transformación que ha tenido lugar en este período ha terminado por modificar el formato tradicional de esta especie de metrópoli-barriada. Lima es hoy escenario de nuevos procesos, complejas arquitecturas y desusados megaproyectos en medio de, igualmente, nuevos conflictos sociales

y económicos (Ludeña Wiley, 2011, p. 8). Es así como el centralismo convirtió a Lima en el sector de mayor desarrollo y concentrador de la riqueza del país en estas últimas décadas, siendo el modelo político neoliberal el impulsador del crecimiento económico con poco desarrollo, presentando a Lima como una urbe de grandes contrastes, oportunidades desiguales, accesos diferenciados tales como el educativo, la salud, la seguridad entre otros, lo que se traduce hasta la actualidad en la existencia de grandes brechas sociales.

1.4 Situaciones sociales de vulnerabilidad en el Centro Histórico de Lima

El Centro Histórico de la ciudad de Lima, su designación con patrimonio de la humanidad y centro de decisiones políticas resulta ser una inconsecuencia en relación con las condiciones sociales de carácter vulnerable que se evidencian en dicho espacio, siendo estas realidades el “patio trasero” de este lugar, metafóricamente hablando. Estas diversas condiciones están presentes durante todo el día, pero son las dinámicas propias del lugar y los asuntos ciudadanos caracterizados por un flujo interminable de gentes y distracciones visuales, las que impiden evidenciar y constatar con mayor agudeza tales condiciones, siendo la noche aquel momento de “afloramiento” y donde es más notorio ver algunas de estas condiciones de vida.

Más allá de las particulares situación tales como la económica, salud mental, laboral, malas decisiones de vida, conflictos familiares, de estas personas en situación de vulnerabilidad, es la falta de contención frente a estas crisis la que hace prevalecer estas situaciones en el tiempo, incluso llegando a heredarse hasta sus terceras generaciones. Es así como la inexistencia de planes y programas sociales que atiendan las demandas de gentes sin voz agudiza aún más su actual y desfavorable situación, convirtiéndolos en eternos lumpen que viven al margen de una ciudad indiferente, donde incluso muchos de ellos ni siquiera figuren en los registros públicos que los identifique como ciudadanos dignos de derecho y dignos de atención.

En la actualidad, no existen cifras que declaren cuántas personas no tienen un techo en todo el Perú, por ende, resulta difícil saber el porcentaje de personas sin hogar que deambulan por las calles del Centro Histórico de Lima.

“Si me pregunta cuántas personas están en ese estado, no le puedo decir. No existe esa estadística y no hay una entidad única del Estado que lo maneje”, menciona Luz Mejía, de la Defensoría del Pueblo (El Comercio, 2015).

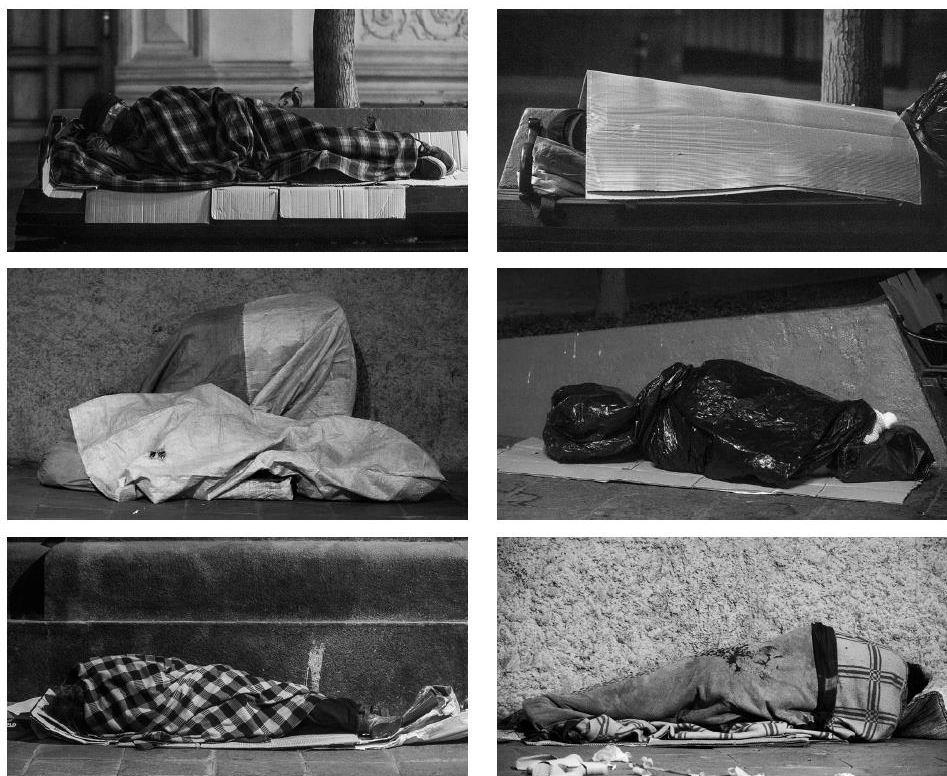


Figura 3

La Beneficencia Pública de Lima es una institución pública sin fines de lucro y comprometida para servir a las poblaciones más vulnerables en situaciones como abandono social, adultos mayores e indigencia. Son 5 el total de estas beneficencias en el Centro Histórico de Lima quienes brindan hospicio durante las noches y alimentación a la población más vulnerable, aun así, este apoyo no da abasto a toda la población sin hogar que habita las calles limeñas, siendo tan solo un pequeño porcentaje, los más necesitados -ancianos en su mayoría-, los que acceden a esta ayuda, quedando a su suerte el resto de la población (Plan CHL, 2019, p. 24). Con el pasar de las horas y a medida que va acercándose la noche, es que la presencia de estos habitantes limeños suele resaltar, ya que, al tratarse de personas sin hogar, es la misma calle y sus agentes secundarios la que les proporciona aquel medio para subsistir, por lo

que es de carácter natural y obligatorio recorrer estos lugares con la consigna de satisfacer las independientes necesidades que ellos tienen.

Según el Plan Maestro del Centro Histórico de Lima al 2035, tan solo en el antiguo perímetro amurallado colonial del centro de la ciudad (río Rímac, la Avenida Abancay, Avenida Nicolás de Piérola, Avenida Tacna) se lograron identificar 48 personas en situación de vulnerabilidad, de esta población el 79% son varones con edades que oscilan los 36 y 50 años (Plan CHL, 2019, p. 35). Muchas de estas personas son personas sin hogar, pero también están aquellos *otros* con problemas mentales, problemas de alcoholismo, problemas motores, etc. Los cuales requieren una atención especial que atienda la necesidad de aquellos individuos que, a pesar de su condición, están expuestos a la marginalización y al rechazo de una gran mayoría.

Según declaraciones al diario El Comercio, el grupo de apoyo voluntario Jóvenes Unidos por una Sola Acción (Jupunsa), las zonas aledañas a la alameda Chabuca Granda, en los exteriores de la iglesia Santo Domingo (Jr. Camaná) y en las últimas cuadras de la Av. Abancay, hay unos 140 indigentes, en su mayoría con problemas mentales (El Comercio, 2015).

En el año 2020 durante la pandemia de COVID-19 se obligó a un confinamiento total de la población con el fin de controlar el avance del virus, a la vez, se evidenció la situación de aquellos que no contaban con una vivienda; sin embargo, la Municipalidad metropolitana de Lima brindó albergue temporal en la conocida plaza de toros de Acho a decenas de personas en situación de vulnerabilidad de los cuales se extrajeron algunos testimonios que fueron recopilados en el libro Casa de Todos (Casa De Todos, 2020, p. 5).



Figura 4

Está ocurriendo algo diferente en mí. He vivido más de cuatro, tres años, consecutivos en la calle sin amigos, sin amigas. Me volví una persona muy dura, muy dura de corazón. Ni amigos ni amigas. La calle me enseñó de esta manera para poder sobrevivir y estar solo es lo mejor para cuidarte. Salir un día más adelante, y estar solo. Ser fuerte, desconfiado, atento a cada paso que daba en la calle. Todo eso me llevó a poner una coraza de hierro y mis sentimientos se congelaron. O, quizás, los congelé. Me cubrí con el frío y el hielo de la calle. Mi vida se encaminó en una calle oscura, de silencios, soledad, estando a punto de perder la fe en Dios. Entrevistado por Luis Cáceres Álvarez (Casa De Todos, 2020, p. 55).



Figura 5

Cuando se vive en la calle, un cartón puede ser lo más cercano a un techo; y una silla de ruedas, lo más próximo a un hogar. “Esa ha sido mi vida durante 10 años. Cuando tengo dinero, me voy a un hotel a pasar la noche y cargo mi silla hasta la habitación; cuando no lo tengo, soy yo, mi frazada y esta silla”. Juan Fernando es muy cuidadoso de sus pocos objetos. Él mismo arma y desarma su silla de ruedas roja. Él mismo repara una pequeña radio portátil en la que escucha canciones que le recuerdan tiempos mejores. Entrevistado por Carlos Fuller (Casa De Todos, 2020, p. 105).

En la actualidad, la condición de estas minorías en el Centro Histórico de Lima no solo apunta a adultos y personas de la tercera edad -si bien es cierto representan la mayoría- también están las personas desempleadas, que no cuentan con apoyo familiar o presentan problemas de salud mental o algún tipo de adicción como el alcoholismo o el uso de drogas, entonces, tales condiciones se ven sumamente agudizadas al no existir una red de contención que los ayude a hacerle frente a tales situaciones y es que, simplemente esas redes de contención son escasas y/o son inexistentes, tales como programas de reinserción laboral, hospitales psiquiátricos, centros de salud especializados y similares que sirvan para enfrentar y ayudar dignamente a estas personas. Quienes no cuentan con medios para su subsistencia por lo que resulta ser un

gran desafío conocer tal compleja condición especial sin permanecer indiferentes ante esta situación, la situación de aquellos que pocos ven pero que siempre han estado, siendo necesario y de carácter urgente su visualización y atención por parte del Estado, para aquellos que perfectamente podrían representarse en aquel poema de Eduardo Galeano, los llamados *nadies*.

Que no son, aunque sean.

Que no hablan idiomas, sino dialectos.

Que no profesan religiones, sino supersticiones.

Que no hacen arte, sino artesanía.

Que no practican cultura, sino folklore.

Que no son seres humanos, sino recursos humanos.

Que no tienen cara, sino brazos.

Que no tienen nombre, sino número.

Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local.

Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata.

(Eduardo Galeano, *Los nadies*)

Capítulo 2: Implicancias de la fotografía callejera

El presente capítulo nos adentra a la historia del género fotográfico callejero, los primeros fotógrafos, las primeras fotografías realizadas en un ámbito público y la evolución de la concepción de ésta a través de las décadas por parte de sus creadores, también se tocará el asunto ético en torno al ejercicio fotográfico, en especial desde la crítica de Susan Sontag ante el abordaje de temáticas donde el sujeto fotografiado sea *el otro*.

Finalizando este capítulo, tocaremos el caso de algunos fotógrafos callejeros peruanos, quienes a través de sus fotografías realizadas en un ámbito público conoceremos sus búsquedas, metodologías e inquietudes personales en torno a esta compleja característica de las ciudades, para luego analizarla desde el presente proyecto de ensayo fotográfico.

2.1 Fotografía de calle. Definición e historia

La fotografía tuvo una fuerte influencia técnico-compositiva que provenía de la pintura, el ordenamiento de los elementos que yacían en el encuadre eran muy similares a los aplicados por muchos pintores y artistas plásticos varios siglos antes de la invención de este nuevo arte, sin embargo no toda esta influencia giraba solo en torno del aspecto compositivo, sino también del contenido de la misma obra, es así como en la obra de algunos pintores y artista plásticos anteriores a la invención de la fotografía, se lograba identificar aquel reflejo de acción y congelamiento de un instante de la cotidianidad de la vida humana, teniendo como lugar de acción: la calle.

El pintor Constantin Guys realizaba pinturas incluyendo sujetos urbanos, generando un indicio de la inclinación de algunos autores por contar a través de sus obras escenas cotidianas desarrolladas en las calles de su ciudad (Juberías, 2019, p. 483).



Figura 6

La primera fotografía de un ser humano fue la primera fotografía de calle, la realizó Louis Daguerre el que es considerado como uno de los padres de la fotografía. El gran reto en el Siglo XIX fue el tamaño de las cámaras y la sensibilidad de las placas que obligaba a realizar tomas con tiempos de obturación muy largos. A pesar de todo, hacia 1870 Thomas Annan hizo fotografía de calle y también John Thomson quien publicó su libro "Street Life in London". Para finales del siglo XIX, Samuel Coulturst también hizo fotografía urbana en Manchester y en Salford (Historia de la fotografía: de 1839 a la actualidad. 2012, p.57).

La llegada del Siglo XX revolucionó la forma de hacer fotografías, esto gracias al uso e invención de cámaras más pequeñas y películas más sensibles, aptas para capturar la vida en la calle. El fotógrafo Eugéne Atget usaba una cámara de cajón viejo y andaba por todo París, Atget no sabía usar las cámaras modernas y tampoco confiaba en ellas, aun así, logró capturar un documento importante de aquel París de época. Muchas de sus fotos son de un París vacío y fantasmagórico, casi post-apocalíptico porque usaba tiempos de obturación largos que las personas en movimiento desaparecían.



Figura 7

En el Siglo XX la fotografía de calle tuvo un gran auge. En esta época surgieron fotógrafos fundamentales como Brassai o André Kertész. Por aquel entonces también recorría París Henry Cartier-Bresson, considerado el padre del fotoperiodismo. En aquel primer tercio del Siglo XX en Estados Unidos ocurría algo diferente: trabajaba Walker Evans. Él apuntaba su cámara hacia la vida cotidiana, la cultura popular, la arquitectura.

Era la década de los 40's y con ello, la llegada de la II Guerra Mundial, muchos fotógrafos como André Kertész tuvieron que huir de una Francia invadida por los nazis, después, durante la II Guerra Mundial fue apresado Henri Cartier-Bresson, entusiasta fotógrafo con formación en pintura junto a André Lhoté (Historia de la fotografía: de 1839 a la actualidad. 2012, p.67). Bresson encontró en aquel pintor los principios básicos del arte, del arte clásico, la composición y la geometría que definió su fotografía. Finalmente, Cartier-Bresson dejó la pintura por la fotografía.



Figura 8

Terminada la II Guerra Mundial, inició el movimiento de la fotografía humanista. Poco a poco se fue conformando toda una gramática de lo que conoceríamos como la fotografía de calle o el *street photography*. Junto con Cartier-Bresson llegaron otros humanistas como Robert Doisneau y Willy Ronis. Los humanistas buscaban recuperar la dignidad humana y abordaron temas recurrentes como la niñez, la condición humana, los asuntos sociales en la calle (Colorado, 2021). Todos esos temas eran símbolos del futuro y esperanza para una Europa que estaba destruida, derruida, desolada.

Para la década de 1950 la ciudad de Nueva York se convirtió en un nuevo epicentro para la fotografía de calle y en EE.UU. cobraría el nombre que hoy le damos muchas veces como el *street photography*. A finales de la década de 1950 dos fotógrafos pusieron a Nueva York en el centro de la fotografía urbana, el primero fue el suizo Robert Frank quien fotografió la cara oculta de los EE.UU. terminando este trabajo en el libro de fotografía documental más importante del Siglo XX "Los Americanos".



Figura 9

William Klein recorría las calles de Nueva York, su estilo resultó aguerrido, él se acercaba mucho hasta el punto de la incomodidad, logrando un retrato espectacular de aquella ciudad. Para 1960 salir a la calle con una cámara era ya casi algo obligado, así fue como surgió toda una nueva corriente fotográfica, ahí estuvieron Diane Arbus, Lee Friedlander, Garry Winogrand, estos autores serían agrupados en una exposición fundamental que se llamaría los *new documents* en el museo de arte moderno de Nueva York (MOMA. s.f.).

Diane Arbus tenía una búsqueda de personas inusuales -pero no era estrictamente hablando una fotógrafa de calle- para entonces ya se había ido conformando un vocabulario propio para el *street photography* donde lo más valorado resultaba ser lo extraordinario y, además, la toma cándida, es decir, que las personas no se den cuenta de que están siendo fotografiadas.



Figura 10

En 1968 se abre un capítulo importantísimo en la fotografía de calle pero en este caso, en Tokio con la aparición la revista japonesa *Provoke* y su exponente más importante, el fotógrafo callejero Daido Moriyama, el cual dota a sus fotografías de un estilo muy expresivo con blancos y negros contrastados, barridos y grano reventado (Escuela EFE, 2023)

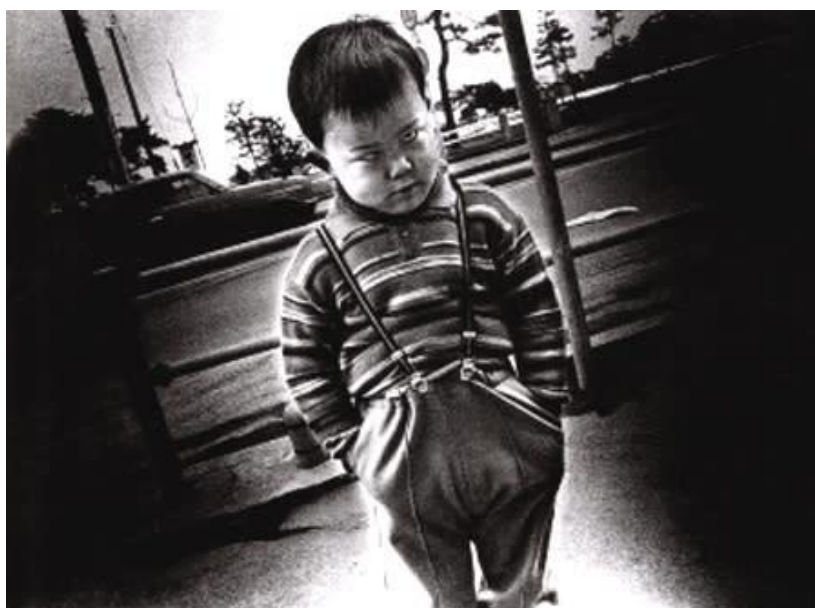


Figura 11

La década de los años 70's fue un punto de quiebre en la práctica de la fotografía callejera ya que las temáticas no eran tan homogéneas como en décadas anteriores, sino que, desde aquellos años y hasta el presente se puso en práctica una gran variedad de puntos de vista en relación y posición con la calle. En el Perú de la década del 70 nacía el "grupo Secuencia" de la mano de Fernando La Rosa y junto a Enrique Norman Sparks, Armida Testino, Javier Silva Meinel, Billy Hare, Carlos Montenegro, Mariella Agois y Roberto Fantozzi, veían con ojos críticos el ejercicio fotográfico tradicional que dominaba el arte fotográfico peruano, ante ello, proponían una mirada distinta e influenciada en el modernismo americano, fotógrafos como Aaron Siskind y Minor White tenían un punto de vista singular de los fenómenos que se daban tanto en la calle, como también, una posición intervencionista del propio artista en la obra (Fotografía peruana, 2014).

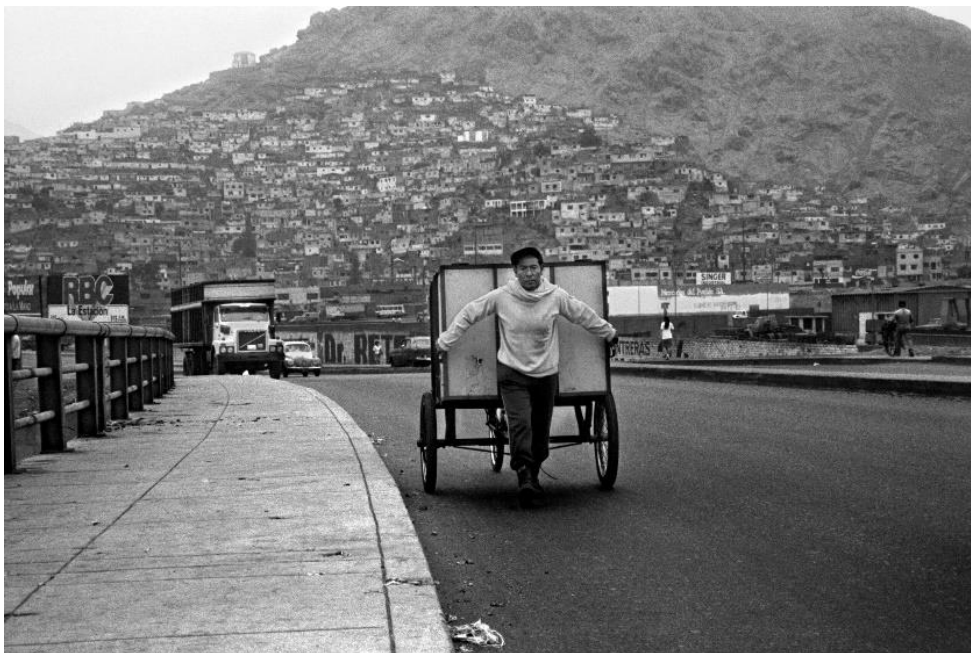


Figura 12

La producción fotográfica callejera durante las décadas de los 80's y 90's en el país, dio como resultado la documentación de los asuntos sociales donde se podían constatar temáticas tales como la marginalidad, la pobreza, la desigualdad, las barriadas, y demás temáticas asociadas a los efectos de la migración en los habitantes de aquellas épocas. Fotógrafos limeños como Jaime Rázuri y Daniel Pajuelo, capturaban una acción, hecho o persona excepcional

en los diversos lugares público de la ciudad de Lima, por su parte Daniel Pajuelo, fotografió parte de aquella vida que se suscitaba en el distrito limeño El Agustino, las costumbres de los inmigrantes, sus fiestas, aquella cotidianeidad de una Lima provinciana asentada en los cerros del mencionado distrito, dotaban a sus imágenes un relato elocuente y con roce de relato antropológico de la vida de aquellos residentes, también documentó la vida bohemia en el centro de la ciudad de Lima y sus alrededores, en medio de un paisaje nocturno. Jaime Rázuri por su parte, documentó la cotidianeidad de los asuntos sociales en el Centro Histórico de Lima.



Figura 13

Guiado por uno de sus principales referentes Henri Cartier-Bresson y el concepto que él mismo acuñó llamado “el instante decisivo” que significa: presionar el obturador en el momento justo y preciso, para obtener una acción específica de la realidad; con ello, Rázuri en un ejercicio de prueba-error, éxito-fracaso, deambula por las calles del Centro Histórico de Lima en busca de aquella escena que logre contener una gran elocuencia tanto visual, compositiva y expresiva en sus fotografías, logrando así, el retrato de una Lima vista desde una perspectiva distinta y personal, producto de la posición del fotógrafo y su urbe.

Es así como la fotografía de calle (el *Street Photo*) no posee una definición exacta que la catalogue con una designación purista entre una foto que pertenece al género de calle y la que no lo es. Se basa en una lectura del fluir de la vida en un ámbito de ciudad, entendiendo a la calle, su ritmo, sus reglas, sus protagonistas, en los cuales se incluyen distintos aspectos humanos. La fotografía de calle tiende a ser una pieza única que es autónoma y totalmente autosostenida, esto a diferencia de otros géneros fotográficos similares tales como el ensayo fotográfico, el fotodocumental o el fotoperiodismo, que dependen de una ilación narrativa visual para poder conectar con los temas fotografiados.

La fotografía de calle ha sufrido cambios en el ejercicio fotográfico a través de las décadas y de la visión particular de sus autores, su percepción, posición y enfrentamiento con el fenómeno; sin embargo, sean tal vez los asuntos y dinámicas sociales quienes configuren aquel escenario callejero dotándola de símbolos y signos que el fotógrafo usa al momento de tejer una narrativa singular en relación con el espacio trabajado.

2.2 Ética en el ejercicio fotográfico. Los otros

La relación con el otro, es decir, el sujeto fotografiado, ha sido constantemente un tema de discusión en torno al acto fotográfico en todos sus tiempos: antes, durante y después de la captura fotográfica. La corta historia de la fotografía, así como los referentes relacionados a la práctica de la fotografía inclinada hacia temas sociales, hizo que se plantearan nuevos conocimientos ontológicos, epistemológicos y éticos, esto debido a que la cámara emite una nueva significación y códigos con respecto al sujeto fotografiado, haciendo que la imagen fotográfica no solo sea una creación artística, sino también un documento testimonial. Ante ello Susan Sontag, menciona: Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión (Sobre la fotografía. 1977, p.15).

Los ensayos sobre teoría de la imagen de la escritora estadounidense Susan Sontag, fueron y son, una referencia importante para la crítica en torno a las implicancias éticas de las imágenes fotográficas, las cuales ponen mucho

énfasis en el cuestionamiento de la relación con los otros, es decir de aquellos sujetos presentes en las fotografías. Para Sontag, todo uso de la cámara implica una “agresión” ya que la cámara como dispositivo crea una experiencia con lo visto, con lo que se tiene en frente y con ello, la cuota de autoridad y poder por parte del fotógrafo ante el fotografiado, siendo el fotógrafo el que decide qué mostrar y qué no mostrar de aquel sujeto, es entonces que tal acción para Sontag se traduce como violencia: Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente. Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizada (Sobre la fotografía. 1977, p.31).

En el Centro Histórico de Lima habitan decenas de sujetos histórico y culturalmente marginados, y encajados en el concepto de la otredad, con esto nos referimos a aquel grupo con base en las diferencias que tienen con el grupo que vemos como *nosotros*. Jean-Francois Staszak menciona en su artículo para la enciclopedia internacional de Geografía Humana: Los grupos externos dominados son Otros precisamente porque están sujetos a las categorías y prácticas del grupo interno dominante y porque son incapaces de prescribir sus propias normas (Otro/otredad. 2008, p.2).

La otredad representa aquella minoría, los *desconocidos*, los *otros* y con un fuerte potencial discriminatorio por parte de los grupos dominantes e intolerantes debido a sus diferencias, estos grupos humanos son parte de aquella dicotomía fotográfica mencionada por Didi-Huberman la: subexposición/sobreexposición de los fotografiados, y en el caso particular de la presente tesina, debido a la condición de ser *otros*; ante ello, podemos decir que la cámara fotográfica presenta dos caras al momento de realizar el acto fotográfico, por un lado, brinda una imagen del *otro*, pero por el lado contrario, el *otro* queda expuesto. La no realización del acto fotográfico tampoco es lo que se espera, pues existe una vulnerabilidad en la exposición, al ser visto, pero también al no ser visto. Estas exposiciones y no exposiciones resultan ser armas de doble filo, en especial cuando retratamos grupos humanos. Huberman hace hincapié

de los efectos en el caso del reportaje gráfico el cual también es parte del género documental al igual que la fotografía de calle:

La subexposición nos priva sencillamente de los medios de ver aquello de lo que podría tratarse: basta, por ejemplo, con no enviar a un reportero-fotógrafo o un equipo de televisión al lugar de una injusticia cualquiera -sea en las calles de París o en el otro extremo del mundo- para que esta tenga todas las posibilidades de quedar impune y, así, alcanzar su objetivo. Pero la sobreexposición no es mucho mejor: demasiada luz ciega. Los pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer (Didi-Huberman. 2014, p.14).

En el ejercicio de la fotografía de calle es común sobreexponer a personas que jamás dieron su consentimiento previo al acto fotográfico por parte del fotógrafo, este modo de fotografiar tiene tanto defensores como detractores en espacial, cuando se trata de personas en estado de vulnerabilidad, tales como la indigencia, la pobreza, etc. En la actualidad existen leyes en determinados países que contemplan el derecho a la privacidad -tanto durante el acto fotográfico, como en su posible divulgación- sea en espacios públicos como privados y dependiendo del contexto en el que se dan. En el Perú, la Ley N° 29733, también conocida como la Ley de Protección de Datos Personales promulgada en el 2011, regula el tratamiento de datos personales y la protección de la privacidad de las personas. Esta ley se aplica a cualquier tipo de datos personales, incluyendo la imagen (Ley N°29733, 2011). Sin embargo es el ejercicio fotográfico callejero, su intención y uso que se limita hacia lo artístico el modo de sustentar el acto fotográfico.

Un caso especial muy discutido en el ámbito de la fotografía recae sobre la fotógrafa estadounidense Diane Arbus, quien es conocida por fotografiar a los llamados "freaks" quienes encajan en el concepto mencionado de la Otredad y que en aquella década -allá por los años 60's en EE.UU.- eran considerados personas marginales, desconocidas, extrañas, exóticas; sin embargo fue Arbus junto a su pequeña cámara de formato medio, quien se acercaba y se vinculaba con estas personas a un grado distinto al convencional de los fotógrafos

callejeros. Arbus logró tener una gran interrelación con sus retratados, no eran simples fotografías espontáneas de “momentos decisivos”, sino que llegó al punto de incluso llegar a tener relaciones sexuales con varios de ellos durante aquel acercamiento, y manteniendo una posterior amistad.



Figura 14

En el ensayo *Ante el dolor de los demás* Sontag se preocupa por los sujetos fotografiados, asumiendo que en la fotografía existe un intento por apropiarnos de la realidad ajena, en especial de una realidad dolorosa, con esto, Sontag critica duramente el trabajo de Arbus ya que ve a los retratados por Arbus como víctimas retratadas por su mirada cruel, fría y compasiva. (Ante el dolor de los demás. 2014, p.22). Arbus, sin embargo, defendía su obra ante la crítica, mencionando: "Es un poco embarazoso decirlo, pero realmente creo que hay cosas que nadie vería a menos que yo las fotografíe" (Musili, 1972: min. 28).

La relación entre la imagen y alteridad es lo que Arbus trató de explorar a través de su particular técnica fotográfica e íntima vinculación con sus fotografiados, de esta manera, confrontándonos con lo que no queremos ver y

tratando de que aquella diferencia no aceptada social y culturalmente deje de ocultarse, la cual es una intención que también comparto a través del desarrollo del presente trabajo con aquellos habitantes limeños marginados por una mayoría que los invisibiliza en un espacio en el que también pertenecen, siendo la cámara el medio por el cual se muestra lo que la sociedad se niega a ver.

2.3 Referentes peruanos en las calles

Eduardo Villanes

Es artista plástico y fotógrafo, durante su estadía en un pequeño cuarto ubicado en una zona peligrosa de Los Mártires en Colombia, más conocida como: “el bronx”, observó cierto tipo de comportamientos provenientes de una clase marginada, la cuál llamó totalmente su atención. En aquel barrio colombiano -así como en muchos de Perú- la cultura oficial estigmatiza a aquellos grupos humanos que no comparten aquellos modos de vivir en la ciudad. Es así como Villanes ubicado desde su pequeño cuarto y con una ventana que daba a hacia una calle muy transitada, cogió su cámara analógica y en un ejercicio similar a "Jeff" Jefferies (fotógrafo de la película “La Ventana Indiscreta” de Alfred Hitchcock) fotografiaba aquella cotidianeidad e intimidad de aquella sociedad lumpen de Bogotá, sociedad que debe su actual condición a problemáticas tales como la tugurización, a los desplazamientos por violencia y a problemáticas ambientales, siendo estos últimos 2 casos una constante en todo Colombia, lo cual convierte a este grupo social en un sector vulnerable para aquella “limpieza social” que es ejecutada por parte del mismo Estado colombiano (Arte al límite, 2021).



Figura 15

Con su serie “Contact Shit” Villanes deja a un lado aquella metodología fotográfica callejera y se profundiza en el concepto de la imagen obtenida y apoyada en el recurso verbal de su específica intención; de esta manera, el relato de aquella cotidianeidad fotografiada en la ciudad no solo se queda en la representación visual, sino que es contenedora de una fuerte crítica y una reflexión en torno a los particulares asuntos sociales por parte de aquella otredad que reclama un espacio en aquel lugar, también suyo.

Daniel Pajuelo

La calle misma fue la principal mentora, configuradora y guía de la mirada de Daniel Pajuelo, a lo largo de su carrera como fotógrafo realizó fotografías en los barrios marginales de la ciudad de Lima, lugares como: El Agustino, La Victoria y Cercado de Lima, dichos lugares fueron sus principales epicentros de acción, tanto en la documentación para los talleres fotográficos en los que participaba, como para sus trabajos personales. El mencionaba: “Hay algunos limeños que quieren que su ciudad sea solo transitar x la J. Prado, Larco y San Isidro. Lo demás si lo eliminan mejor...” (Cuadernos de bitácora, diciembre 8, 1993). Y es que, la ciudad de Lima, el centro de la ciudad y sus próximas periferias, resultan ser lugares poco visitados y mucho menos transitados por el

resto de los habitantes, más aún cuando existe un relato que estigmatice el recorrido de esta ciudad por diversos motivos, ya sean por seguridad, como por motivos asociados a la marginalidad.

Pajuelo fotografiaba como vivía, fotografiaba una ciudad que era la suya, la Lima de las estribaciones andinas, sus gentes inmigrantes, sus descendientes inmigrantes, sus noches, su bohemia, su actualizable cotidianeidad perteneciente a un tiempo, a un lugar, y traducidas bajo su mirada testimonial que podría leerse como un espejo de él mismo, de aquel fotógrafo que siempre estaba preparado y anticipado ante el acto fotográfico. Usaba películas en blanco y negro, con ello, enfatizando otras características en sus imágenes como las texturas, volúmenes y formas, generando también así la sensación de una atmósfera de “cruceza” citadina.



Figura 16

El modo de interpretar esta ciudad desde la mirada de Pajuelo, sus luces, sus sombras, sus matices, aquella identidad migrante que dio forma a sus fotografías resulta ser una fuerte influencia en las fotografías de la presente tesina a través de la representación de su cotidianeidad y la simbología hallada en el contexto y lugar de la toma fotográfica, siendo la deambulaci3n -aquel recorrido sin destino- eje importante de la modalidad exploratoria para con el registro.

Jaime R3azuri

Cuando Razuri comienza a fotografiar la calle aproximadamente en el a1o 1989, lo primero que le interesaba era desarrollar un lenguaje fotogr3fico con caracter3sticas no solamente callejera sino tambi3n, documentales; ten3a un referente bien claro, el cual era Henri Cartier-Bresson, su idea fue replicar lo que 3l ha hecho a lo largo de toda su vida: la fotograf3a callejera. Cartier Bresson fue un fotoperiodista, tambi3n documentalista franc3s, que trabaj3 temas muy importantes mientras viajaba por el mundo, siendo una de las cosas m3s importantes la fotograf3a callejera, esto, junto a un inter3s particular que ten3a al documentar al cual a1ad3a caracter3sticas surrealistas.

La idea de R3azuri fue la de apropiarse de un lenguaje. La otra idea que impulsa a R3azuri a fotografiar la calle era la realidad de aquella ciudad de finales de los 80's y principios de los 90's y que hasta hoy tenemos: una Lima ca3tica, una ciudad "chicha" con caracter3sticas propias y manifestaciones muy singulares del habitante lime1o vinculado al asunto del comercio ambulatorio y tambi3n a algunos orates que se pod3an ver a plena luz del d3a. R3azuri menciona: "recuerdo un conocido que era un personaje masculino que usaba un sombrero similar al de los polic3as y un letrero que dec3a "Luisito Barrios" 3l llevaba un viol3n, se sub3a a los buses, rasgaba el viol3n de una manera completamente distorsionada y se pon3a a cantar de una manera disonante. Con ello generaba risas y la gente le daba dinero. Hab3a otro a la mitad de la av. Tacna que ten3a una tapa de olla simulando que era un auto y simulando el sonido de un auto" (J. R3azuri, comunicaci3n personal, 25 de octubre de 2023)

La labor de fotoperiodista acerc3 a R3azuri a estas tem3ticas callejeras, siendo el Centro Hist3rico de Lima el lugar donde desarrollo esta pr3ctica

fotográfica, él menciona que eran mayormente las tardes -a la salida del trabajo- el momento donde él recorría las calles limeñas y también las mañanas, aquellas horas tempranas donde podía encontrar los vestigios de la noche, él menciona: “tengo una foto de una ruma de chibolos callejeros, todos durmiendo en una esquina, en los jirones Ocoña con Caylloma, también una de un tipo alistándose para dormir en pleno invierno y con las calles mojadas por la garúa” (J. Rázuri, comunicación personal, 25 de octubre de 2023).



Figura 17

Es así como Rázuri tuvo básicamente 2 motivaciones, la de apropiarse de un lenguaje y tratar de encontrar aquella identidad de la gran migración en el Centro Histórico de Lima y a la vez, tratar de encontrar algunas expresiones del momento caótico y decadente de aquel momento que se vivía en el país, metaforizando aquel contexto a través del lenguaje fotográfico.

Capítulo 3: Metodología del ensayo fotográfico

El presente capítulo sustentará de manera específica la metodología y el por qué del medio fotográfico en el abordaje del proyecto, el cual conlleva a la sustentación de la hipótesis planteada: la develación.

Se especificará la aplicación de la metodología del género fotográfico callejero, en especial la aplicación de la técnica, también un relato a modo de crónica de la exploración de campo, un análisis del componente visual de las imágenes. Se finalizará con la explicación del montaje de la muestra, dada un lugar no convencional y su sentido metafórico anclada a tal intención.

3.1 Relaciones entre experiencia y técnica fotográfica

El documental “Everybody Street”, dirigido por Cheryl Dunn, fue fundamental para adentrarme en aquella concepción de la experiencia fotográfica en el contexto de un espacio público que tiene como foco de acción, la ciudad. Joel Meyerowitz, menciona en el documental: “Vagué por las calles, sin saber a lo que disparaba. Sólo sabía que tenía que estar allí fuera, mirando la vida, porque me interesaba la manera en que... la genta hacía las cosas. Me pareció que eso era lo que se fotografiaba. El gesto instantáneo cuando alguien hace algún tipo de movimiento o hace algo físico” (Everybody Street, 2013). Esta frase mencionada por Meyerowitz, condensa perfectamente mi papel como fotógrafo y mi reacción previa al disparo fotográfico al encontrarme con los sujetos de la calle, durante mi recorrido por la ciudad.

Las imágenes que obtuve en la ciudad de Lima partieron de un recurso tanto instintivo como técnico, ya que requerí una anticipación al hecho fotografiado, como también, la programación de los parámetros técnicos de mi cámara fotográfica. Algunos fotógrafos como Bruce Gilden optan por utilizar el recurso técnico de la hiperfocal, el cual consiste en la utilización de un diafragma cerrado y el enfoque de la lente al infinito; de esta manera, el fotógrafo da rienda suelta a su modo creativo despreocupándose por los parámetros técnicos que solo le restan tiempo de reacción e instinto al momento de la toma fotográfica,

potenciando así, el factor sorpresa y espontáneo, ambos claves y vitales durante el ejercicio al momento de fotografiar en el Centro Histórico de Lima.

Cartier-Bresson mencionaba que el acto fotográfico, aquel “instante decisivo” de una realidad, consistía románticamente en poner la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo punto de mira, una vez obtenida aquella alineación perfecta, esta se sincronice con la reacción del fotógrafo al momento de presionar el obturador de la cámara, y con ello, la obtención de una fotografía única, extraordinaria e irrepetible (Cartier-Bresson, 2003). Es esta reflexión la que considero adecuada al momento previo de presionar el obturador de la cámara, ya que las escenas en las calles son en gran mayoría de carácter efímero y se necesita leer el momento para reaccionar con sorpresa ante personajes que no son conscientes ni de la presencia de uno, ni mucho menos de la toma fotográfica de su persona.

Técnica en el acto fotográfico

La aplicación técnica de la fotografía callejera me fue indispensable, ya que el uso de la cámara se dio a partir de una previa configuración de parámetros técnicos tales como: velocidad 1/125, diafragma en apertura f/4 e ISO 3200, fueron estos parámetros configurados los utilizados durante la toma fotográfica, siendo estos alterados en lo más mínimo debido a las condiciones de luz artificial en la ciudad, las cuales, en gran parte eran de tendencia homogénea en cuestión de intensidad; ante ello, la concentración estuvo centrada principalmente en los sujetos y el contexto de la ciudad, mas no en la técnica, ya que esta por ende estuvo controlada, dando hincapié a la parte creativa y centrándome en el proceso de captura de las diversas escenas y sujetos de interés que yacían en la ciudad. Es así como, despreocupándome por el tecnicismo del aparato fotográfico y más bien, concentrado en la escena a fotografiar, mi atención recaía en gran totalidad en una lectura del *fluir* de la vida de la ciudad, anticipándome siempre al acto fotográfico que daba como resultado imágenes espontáneas y en algunas veces, imágenes que respondían al concepto del “instante decisivo”.

Procesado en blanco y negro

Se ha optado por el tratamiento de las fotografías en blanco y negro como recurso que permita el diálogo entre el espectador y el fotografiado (*el otro*)

reforzando así aquellos elementos simbólicos de un paisaje urbano nocturno y sus habitantes en aquella relación entre otredad y territorio.

La relación de una fotografía monocromática induce a una idea de proximidad y a la vez, un alejamiento perceptivo del sentido visual que reduce al objeto fotografiado a una serie de contrastes de luz (Vílchez, 1987). Es en este sentido que hablamos de presencia y ausencia de luz en las fotografías realizadas, simbolizando de esta manera la esperanza y desesperanza, lo oculto y lo aún latente a develar en los sujetos fotografiados. Es así como una escala de grises -propio de la fotografía en blanco y negro- matiza la interpretación en torno al significado de las imágenes dotándolas también de un carácter atemporal, ya que mi intención no es situar aquella exploración visual que tengo con la ciudad en un tiempo determinado, sino más bien, en uno no definido, ya que la presencia de estas personas en estado de vulnerabilidad no son un tema actual, sino que son un tema de hace ya décadas.

Las imágenes altamente contrastadas, el ruido presente, el viñeteo, la claridad en los detalles, no son más que recursos para agudizar la percepción y generar un relato no superficial entre los espectadores ante esta realidad que muchos prefieren no ver.

3.2 Crónica personal

El ensayo fotográfico se desarrolló en las avenidas principales como también, en algunos jirones tanto céntricos como cercanos a la periferia del Centro Histórico de la ciudad de Lima, siendo las avenidas Abancay, Tacna, Emancipación y Grau las principales arterias de este recorrido.

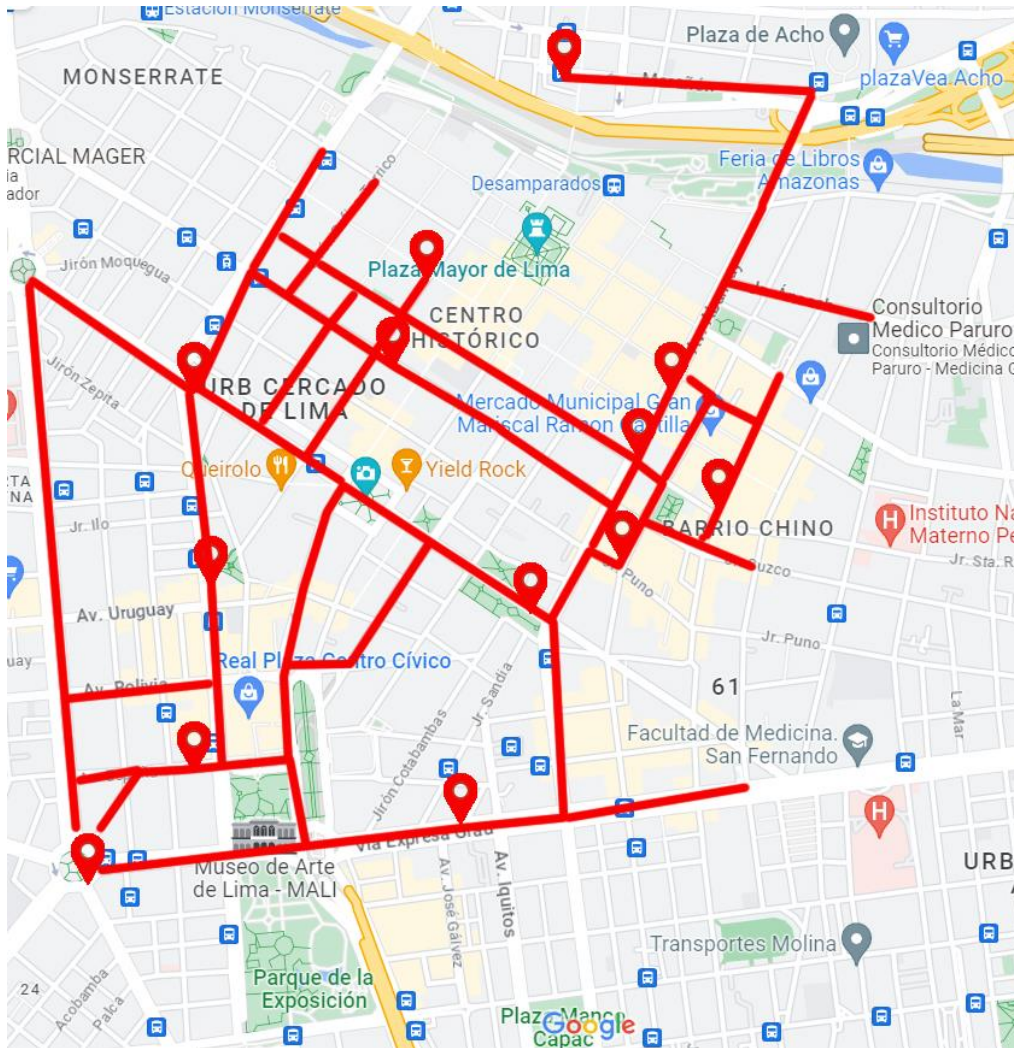


Figura 18

Un fragmento del recorrido-deambulaci3n-encuentro en busca de los sujetos a fotografiar por alguna de las zonas resaltadas en el mapa anterior (Figura 18) podr3a narrarse desde un relato a modo de cr3nica, esto con la posibilidad de ahondar en aquellos detalles y sensaciones que el fot3grafo percibe previo, durante y despu3s del acto fotogr3fico:

9 pm. La hora esperada, la hora ansiada, el 3nico momento del d3a donde queda suspendida la enajenaci3n laboral y la reemplazo por la suspensi3n visual, y es que, la b3squeda de esta suspensi3n amortigua el cansancio y ese cansancio obliga a terminar un d3a que reci3n se da por iniciado. Camino hacia la avenida Brasil, decidido abordar el primer m3vil que me llevar3 como destino al 3valo Bolognesi, una vez all3, me dirijo hacia el puesto de emolientes en la esquina del Paseo Col3n, la cena de hoy es la cena de casi siempre: 1 vaso de

quinua y 3 panes arrebozados. Sentado mientras mastico, pienso en la ruta que tomaré, barajo tal vez la av. Abancay, Paruro, Piérola o tal vez alguna calle sin dirección conocida dejando que el instinto mande el rumbo a seguir. Una vez “tanqueado” y con el suficiente combustible alimenticio, comienzo el recorrido... Cruzo el Paseo Colón y entro al Jr. Paraguay.

Observo, siempre observo atento a todo, para ello, mi cámara ya se encuentra preparada, incluso antes de iniciar este relato ya estaba preparada. Velocidad 1/60, ISO 3200 y la máxima apertura de diafragma emulan a la santísima trinidad, yo le llamaría: la santísima combinación ya que, una vez seteada, no me preocupo más por aquel tecnicismo distractor del aparato empuñado, en vez de ello, solo me preocupo por apuntar la mirada sobre los que la sociedad considera *los otros*.

Llegué a la DIRINCRI, y como siempre, en compañía de una larga e interminable fila de autos siniestrados, me imagino alguna que otra historia acerca de lo que pudo haber pasado, pero bueno... esas son otras historias. Llegando a la av. España me encuentro más alerta que hace unos minutos, ya que a partir de esta ubicación los encuentros espontáneos suelen surgir de forma sorpresiva y debo estar mucho más que atento, e incluso, sortear casi siempre tal atención, ya que prefiero sorprender a ser sorprendido. A lo lejos veo un hombre sentado sobre una banca, parece tener dreadlocks, no estoy seguro si lo son o si es producto de la transformación natural de su cabello por la falta de cuidado, me acerco lo más que pueda alterar su espacio privado, le hago una fotografía.

Continúo el recorrido, cruzo a la Av. Wilson con dirección a Piérola, durante este tramo esquivo aquel movimiento vaivén de las personas, hay una cantidad distinta a otros días, quizás porque hoy es viernes, un día esperado por muchos, en especial por aquella clase trabajadora que detesta sus empleos y usa este día como un barajo fugaz de desalineación. Al final, todos tenemos algo de Homero Simpson.

Sigo caminando y cambio de idea, decido ir a Plaza Francia y conectar por Quilca a la av. Piérola. Ya en Quilca observo a un tipo en aparente estado de ebriedad, usa un saco viejo y rasgado y se mueve de forma torpe, sin perder

el paso y ralentizándolo un poco, coloco mi cámara a la cintura y disparo. La ventaja de tener una cámara mirroless es que es pequeña, silenciosa y no llama tanto la atención. Conecto con la avenida a destino, nuevamente la gente en grandes cantidades, todos felices con ropa de chamba y photocheck al cuello, tal vez en busca de algún bar como los muchos que hay en los alrededores del centro de Lima.

Camino con dirección a la av. Abancay, un lugar sumamente complejo y ruidoso en lo visual, auditivo y sensorial. Llegando al parque universitario y luego de acariciar unos cuantos refugiados gatos, me encuentro con un hombre de aproximadamente 50 años, tenía los ojos algo hundidos y una expresión intimidante, lo encontré sentado y mencionando palabras inteligibles. Me paré en frente de él y del mismo modo que la fotografía anterior, hice una fotografía a altura de mi cintura sin que éste se dé cuenta.

Continué el camino por toda la av. Abancay, la idea era llegar hasta el puente de Acho. Continúo a paso lento, esquivando personas, observando rostros, preguntándome acerca de la historia de cada individuo, de lo que solo veo, y los que veo y fotografío, de cuál ha de ser aquella historia oculta e intensamente personal que sea capaz de ejercer tal extrañeza, tal actitud, tal humana singularidad y el porqué de mi acercamiento ante ello, porqué mi exploración desde lo fotográfico, no como un fotógrafo turístico y amante de lo exótico, pero sí desde un intento por comprender por qué esta sociedad los invisibiliza hasta el punto de convertirlos en parte de un paisaje urbano, en una característica natural más.

En el jr. Cusco me encontré con Igor, una de las pocas personas con las que pude lograr entablar una conversación. Recuerdo aquella vez que lo conocí, él andaba -y anda- en una silla de ruedas y se impulsa solo con el brazo izquierdo, ya que sus otras 3 extremidades no le funcionan muy bien. Con lo poco que pude entenderlo, me contó que hace unos años sufrió un accidente, él cuenta que lo atropelló una camioneta y que el responsable se dio a la fuga dejándolo con serias secuelas físicas motoras y de lenguaje, viviendo día a día de la caridad de las personas y una ración de almuerzo que la beneficencia pública le brinda a diario.

Continué el camino, y giré hacia el jr. Amazonas, mi intención era la de llegar a la av. Wilson y culminar el día en Paseo Colón (mi punto de partida). Ya era cerca a medianoche y en el Jr. Rufino Torrico yacía un hombre sentado sobre una banca, me llamó la atención su lenguaje corporal, su torso unificado al regazo y su pacífica quietud a pesar de aquel espacio. Fueron cerca de 4 horas de recorrido, de avances, esperas, retrocesos y descansos, de encuentros con los que quizás están destinados a permanecer ocultos. En lo que respecta a mí, continuar lidiando con aquel interminable cuestionamiento que solo la fotografía me es capaz de develar.

3.3 Análisis del proyecto

La sustentación del medio fotográfico como vehículo idóneo para mi proyecto se apoya en dos principales aspectos. El primero considera necesariamente el origen digital de mi proyecto, pero también hace indispensable destacar el carácter digital de su difusión.

En primer lugar, la fotografía digital, más allá de su inmediatez, "sobrevive" a las limitaciones de tiempo y espacio (que caracterizan al objeto fotográfico impreso). En ese sentido, la fotografía no requiere de mayores aditivos porque importa tanto aquello que es representado como "lo que se hace con la imagen", es decir, su uso pragmático.

"Pero, además del alcance y la velocidad de la dispersión, y como resultado de su producción y difusión, la imagen digital ha asumido una función social expansiva. Ya no limitada por la visión humana o las posibilidades de representación visual, la tecnología digital ha dispersado la experiencia de la fotografía y ha cambiado fundamentalmente su papel. El evento fotográfico es parte de una extensa red física y virtual, que abarca una red de tecnologías e interacciones sociales: un "ensamblaje" (Durdén y Tomey, 2020).

La inmediatez (es decir, sin intermediación) y la posibilidad de captura "directa" de la realidad (aunque sabemos que en cierto porcentaje) son características indispensables de la fotografía. Una realidad como la que nuestro requiere de ese grado de objetividad. Por otro lado, cualquier otra

imagen intermediada (como la artística) carece de posibilidad de "circular" en su ciclo extendido de vida, como lo hace la fotografía digital, a través de redes y otros medios.

Entonces, la fotografía digital no concluye en sí misma, sino que se extiende a los medios a través de los que se difunde, lo que prolonga y diversifica su existencia. La imagen fotográfica, para ser liberada en estos escenarios impredecibles (a diferencia del white cube, que es un entorno controlado) requiere de escasos recursos adicionales, fuera de los indispensables para su producción. En otras palabras, la imagen (casi) en estado original. Con esto, no se quiere decir que, para facilitar la circulación de una imagen fotográfica debe estar desprovista de cualquier condicionante, como el estilo. El arte y la fotografía documental lo adhieren e integran a su expresión formal. Sin embargo, es importante reflexionar sobre cuál es la posición que asumimos frente a ambos. El arte pareciera ser objeto de reflexión, es decir, pensamos "en" el arte cuando lo vemos. La fotografía documental, en cambio, es el cristal "a través del cual" pensamos en lo que la fotografía muestra. Si bien, se ha desarrollado un robusto marco reflexivo en torno a la función fotográfica, solemos prestar principal atención a lo que la foto muestra antes de pensar en por qué o cómo lo hace.

La deambulación por aquellas avenidas, calles y jirones pertenecientes al Centro Histórico de Lima durante las noches, resultaron ser encuentros casuales e inesperados con aquellos habitantes nocturnos, a quienes quería ver desde un lado más cercano, de esta manera, yendo en contra de aquel relato que los muestra muy distantes. Fue el instinto sumado al azar técnico durante el acto fotográfico, la vía más prudente para fotografiarlos, con ello, tratando siempre de no alterar su presencialidad en dicho espacio. Es así como, a través de la cámara y la licencia histórica que le confiere de poder fotografiar un hecho y luego trasladarlo a otro lugar (incluso ajeno a su contexto) que la develación propuesta se hace visible y, por ende, existente. Es el fotógrafo y su necesidad por acercarse a esta realidad, ser el testigo de tal condición que ahora se muestra y visibiliza en modo testimonial en un contexto distinto al de origen.



Figura 19



Figura 20



Figura 21

Las presentes imágenes forman parte del testimonio gráfico fotografiado en el Centro Histórico de la ciudad de Lima durante las noches, se tratan de fotografías donde mi presencia trató de pasar inadvertida con el fin de no intervenir o intervenir en lo más mínimo en sus actividades. La intención del punto de vista en los encuadres los sitúa en un papel protagónico a modo de una inversión de papeles como cuestionamiento a aquel sistema en el que su naturaleza es la invisibilidad.

La totalidad de las fotografías realizadas son digitales y hechas en formato RAW (formato que contiene toda la información de la escena fotografiada) este formato se caracteriza por ser en defecto a color; sin embargo, la intención de convertirlas a blanco y negro y reforzar sus contrastes se debe a la realidad de estas minorías que yacen solo bajo las sombras de la sociedad, en aquel margen donde lo poco visible y oculto se emparenta con aquella condición que devalúa su particularidad ante el resto.

Finalmente, mi proyecto bordea los límites de la fotografía documental. Es documental en un sentido, registral en otro y creativa en un tercero. Narrativa y descriptiva, a la vez. Pero la reflexión detrás del trabajo se ubica mucho más

cerca de una realidad objetiva (los habitantes inadvertidos del Centro Histórico de Lima y su situación de vulnerabilidad, de marginación, exclusión y pobreza que denuncia) antes de cómo dichas presencias simbolizan o representan aspectos psicológicos, temores u otras subjetividades de quienes observan el trabajo.

"Al igual que las demás fuentes documentales, la fotografía, se compone por mensaje, formato y soporte, se distingue por contener información, por transmitir conocimiento y por su intención comunicativa." (Sánchez, 2011). Es así, como el carácter de mi trabajo, requiere un soporte de muestra y difusión adecuado a la finalidad de las imágenes que lo conforman.

3.4 Montaje

En el presente proyecto de investigación he optado por montar mi trabajo fotográfico en un espacio distinto al convencional, encontrando en el sótano aquella lectura metafórica del contenido e intención de la obra. Es decir, una realidad oculta que yace en lo "subterráneo", una metáfora de las políticas de exclusión y la desidia de un Estado que mantiene a una minoría al margen de la sociedad, invisibilizando su presencia y manteniéndolos en aquel "sótano de la visibilidad". Es así como mi intención de la elección de este lugar develará ante los espectadores eso que no quieren que se vea, mostrando así una condición que solo yace bajo las sombras.

La impresión de las fotografías se realizará en un papel de bajo gramaje a través de un plotter, esto con la intención de evocar aquella relación de fragilidad-vulnerabilidad de las personas fotografiadas. Las dimensiones de los personajes que se encuentran en las fotografías serán a escala promedio humana, con la intención de generar una confrontación directa y visceral entre el espectador y el fotografiado.

Las fotografías serán montadas de forma aleatoria en el espacio mencionado (sótano) siendo las paredes perimetrales, las columnas y límites de acceso los puntos elegidos para su colocación, con ello, tratando de emular aquella ciudad y el encuentro con los denominados *otros*, esto con la clara intención testimonial por revelar su existencia en un contexto muy distinto al de aquella realidad.



Figura 22



Figura 23



Figura 24

Conclusiones

-Existe un relato hegemónico que prevalece en la sociedad limeña, este relato margina y estigmatiza a aquellas minorías que forman parte del concepto de *otredad*, es decir, aquellas personas diferentes al resto, esa gran mayoría dominante, la cual -no en todos los casos- devalúa la existencia de aquellas personas en situación vulnerable, la cuál los somete a una retórica inclinada hacia lo marginal.

-La no comprensión de la génesis del por qué estas minorías llegaron a estar en la situación en la que se encuentran, conlleva a una desatención y, en consecuencia, la invisibilización de aquella realidad ante la sociedad; sin embargo, la gravedad del asunto recae cuando tal invisibilidad también es asumida por el Estado, quien se supone es el encargado de generar planes y políticas de contención en favor para con la sociedad en estado de vulnerabilidad.

-La política centralista del Perú es una política heredada desde la colonia, pasando por la república y manteniéndose hasta estos días. Es esta política la que impulsó los fenómenos sociales migratorios, obligando a miles de familias en la búsqueda de una vida mejor, viendo a la ciudad, como el lugar de las oportunidades negadas en sus espacios de origen. Sin embargo, la difícil expectativa, el choque cultural y la desidia del Estado terminaron por contradecir aquel símbolo que posicionaba a la capital limeña como aquel lugar donde era posible una mejor vida.

-Las consecuencias de la histórica desatención por parte del Estado hacia las minorías en situación de vulnerabilidad, se ve evidenciada de muchas formas, una de ellas, en la presencia de estas personas alrededor de las calles de la ciudad, ahora convertidos en lumpen de aquel espacio y donde el estigma por su condición los lleva a ser estereotipados a través de connotaciones referidas al fracaso, a lo sórdido, sucio, degradante.

-La fotografía como medio testimonial es capaz de develar condiciones donde se ejerce una resistencia a ser contadas. Un vehículo capaz de llevar

historias desde el lugar de los hechos hacia otros contextos para ser visualizadas. Este es el caso de aquellos habitantes de la ciudad en condición de marginados, los cuales a falta de un relato que exponga su humanidad, es la fotografía uno de los medios para evidenciar aquella existencia que la sociedad se niega a ver.

-La constatación de una situación oculta, su visualidad, el tratamiento del tema, la crítica, el intercambio de opiniones, el enfrentamiento frontal con el hecho (en este caso a través de la fotografía), constituyen uno de los principales pasos para modificar aquellas concepciones erróneas que se tienen acerca de las minorías, en este caso, la de personas que difícilmente eligieron tener ese tipo de vida, sino que llegaron a ese estado debido a una consecuencia.

Referencias Bibliográficas

- Cáceres Álvarez , L. y Fuller , C. y Krajnik Baquerizo , F. y Vidal , J. (2020). Casa de Todos. Rostros de la calle en Plaza de Acho. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). <https://editorial.upc.edu.pe/casa-de-todos-im919.html>
- Colorado, O. (07 de agosto de 2021). Historia de la fotografía de calle. Oscar en Fotos. <https://oscarenfotos.com/>
- Cúneo, M. (27 de diciembre de 2017). "Cuando Fujimori quiso acabar con la pobreza y otras historias para no dormir". El Salto. <https://www.elsaltodiario.com/derechos-reproductivos/fujimori-otros-casos-esterilizaciones-forzadas>
- Didi-Hubermann, G. (2014). Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Buenos Aires, Manantial. <https://emanantial.com.ar/archivos/fragmentos/DidiHubermanFragmento.pdf>
- Espinoza, Kaspar, Legaspi. (1984). Gregorio. Grupo Chaski.
- Fotografía Peruana. Grupo «Secuencia» – (70s). Fotografía Peruana. <https://fotografiaperuana.com/>
- Gracia, G. J. (2019). Retazos de Goya en la personalidad del artista moderno: El caso de Constantin Guys (1802-1892). Institución" Fernando el Católico". <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8341840>
- Johnson, W., Rice, M., Williams, C., Mulligan, T., & Wooters, D. (2012). *Historia de la fotografía: de 1839 a la actualidad*. Taschen.
- Ley N.º 29733. Ley de Protección de Datos Personales (3 de junio de 2011). <https://www.gob.pe/institucion/congreso-de-la-republica/normas-legales/243470-29733>
- Ludeña, W. (2011). Lima. Reestructuración Económica y transformaciones urbanas. Período 1990-2005. LIMA. Pontificia Universidad Católica del Perú. CIAC. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/28698>

- Matos Mar, J. (2011). Perú. Estado desbordado y sociedad nacional emergente. Editorial Universitaria, Centro de Investigación, Universidad Ricardo Palma. <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Yuyaykusun/article/download/296/290/605>
- MOMA (s.f.). New Documents. MOMA. <https://www.moma.org/>
- PROLIMA. (2019). Plan Maestro del Centro Histórico de Lima al 2029 con visión al 2035. <http://imp.gob.pe/images/Plan%20Maestro%20del%20Centro%20Historico/II.%20Diagnostico/01%20Diagnostico/DIAGNOSTICO.pdf>
- Sánchez, N. (2011): *De la fotografía como representación de la realidad a documento representado: el análisis documental de contenido*, en Contribuciones a las Ciencias Sociales, octubre 2011, www.eumed.net/rev/cccss/14/
- Silva, A. (2001). "Imaginario: estética ciudadana", en Imaginarios: horizontes plurales. México: Romero Hernández. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6982217>
- Sontag, S. (2004). Ante el dolor de los demás. Madrid. Santillana Ediciones. https://www.academia.edu/22272455/SUSAN_SONTAG_Ante_el_dolor_de_los_dem%C3%A1s
- Sontag, S. (1996). Sobre la fotografía. Barcelona. EDHASA. https://monoskop.org/images/7/77/Sontag_Susan_Sobre_la_fotografia.pdf
- Staszak, J. F. (2008). "Otro / otredad" en Enciclopedia Internacional de Geografía Humana, Elsevier.
- Tv Perú. Historia del Perú (2015). Ciudad de Lima, Historia Peruana. <https://www.youtube.com/watch?v=wJm5QJO9ISo&t=11s>
- Vílchez, L. (1987). *La imagen es un texto*, en *La lectura de la Imagen*. Paidós, Barcelona. https://amsafe.org.ar/wpcontent/uploads/VilchesLa_lectura_de_la_imagenpdf.pdf

Anexos

En el siguiente enlace se colocará información relacionada al montaje final de la muestra fotográfica completa, como también, información adicional:

<https://drive.google.com/drive/folders/1FBjZhUh9LpSvCwsPUI8Igti69WfwLtiH?usp=sharing>