



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Unidad de Posgrado

**Fotografía social: Archivo TAFOS-PUCP, Taller El  
Agustino (1986-1988)**

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Magíster en Arte Peruano y  
Latinoamericano con mención en Historia del Arte

**AUTOR**

Juan Carlos Manuel LEIVA VIZCONDE

**ASESOR**

Mg. Emma Patricia VICTORIO CÁNOVAS

Lima, Perú

2023



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Leiva, J. (2023). *Fotografía social: Archivo TAFOS-PUCP, Taller El Agustino (1986-1988)*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---

## Metadatos complementarios

<b>Datos de autor</b>	
Nombres y apellidos	Juan Carlos Manuel Leiva Vizconde
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	73669708
URL de ORCID	<a href="https://orcid.org/0000-0002-2428-3274">https://orcid.org/0000-0002-2428-3274</a>
<b>Datos de asesor</b>	
Nombres y apellidos	Emma Patricia Victorio Cánovas
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	07930008
URL de ORCID	<a href="https://orcid.org/0000-0002-9733-372X">https://orcid.org/0000-0002-9733-372X</a>
<b>Datos del jurado</b>	
<b>Presidente del jurado</b>	
Nombres y apellidos	Elton Alfred Honores Vásquez
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	09920837
<b>Miembro del jurado 1</b>	
Nombres y apellidos	Mónica Grissel Delgado Chumpitazi
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	10584716
<b>Miembro del jurado 2</b>	
Nombres y apellidos	Raúl Rivera Escobar
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	09397561

<b>Datos de investigación</b>	
Línea de investigación	E.3.2.5. Arte popular
Grupo de investigación	No aplica
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento
Ubicación geográfica de la investigación	País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: El Agustino Latitud: 12°03' Longitud: 77°00'
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Marzo 2019 - octubre 2022
URL de disciplinas OCDE	Historia <a href="https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.01.01">https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.01.01</a> Arte <a href="https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.01">https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.01</a> Temas sociales <a href="https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#5.04.05">https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#5.04.05</a>

VICEDECANATO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

UNIDAD DE POSGRADO  
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE  
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

Siendo las 9.00 horas del día veintiuno de diciembre de dos mil veintitrés, en la sala de grados, el Jurado de Tesis conformado por los siguientes docentes:

Presidente: Dr. Elton Alfredo Honores Vásquez

Miembro : Mg. Raúl Rivera Escobar

Miembro : Mg. Mónica Grissel Delgado Chumpitazi

Asesor : Mg. Emma Patricia Victorio Cánovas

Se reunieron para la sustentación de la tesis titulada **Fotografía social: Archivo TAFOS-PUCP, Taller El Agustino (1986-1988)**, presentada por el bachiller Juan Carlos Manuel Leiva Vizconde egresado del programa de posgrado de la maestría en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte.

Concluida la sustentación, los miembros del Jurado de Tesis procedieron a formular sus preguntas las que fueron absueltas por el graduando; acto seguido se procedió con la evaluación correspondiente. En forma colegiada, el jurado asignó el calificativo:

---

**18 aprobado por destacado**

---

Aprobada la sustentación de la Tesis, el jurado evaluador recomienda al Consejo de Facultad que se apruebe el otorgamiento del grado académico de magister en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte a don **Juan Carlos Manuel Leiva Vizconde**

Siendo las **10:15** horas, se levantó la sesión.

Se deja constancia del acto mediante las firmas del jurado de sustentación y asesor de la tesis en la presente acta:



Dr. Elton Alfredo Honores Vásquez  
**Presidente**  
Profesor Auxiliar T.C.



Mg. Mónica Grissel Delgado Chumpitazi  
**Informante**  
Profesora Auxiliar T.P.



Mg. Raúl Rivera Escobar  
**Informante**  
Profesor Auxiliar T.C.



Mg. Emma Patricia Victorio Cánovas  
**Asesora**  
Profesora Asociada T.C.



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

Universidad del Perú. Decana de América

**Vicerrectorado de Investigación y Posgrado**



## CERTIFICADO DE SIMILITUD

Yo Emma Patricia Victorio Cánovas en mi condición de Asesora acreditada con el Dictamen N° 048-UPG-FLCH-2023, de la **tesis/monografía/informe de investigación/trabajo académico**, cuyo título es **Fotografía social: Archivo TAFOS-PUCP, Taller El Agustino (1986-1988)**, presentada por el **bachiller/magíster/egresado/licenciado/estudiante Juan Carlos Manuel Leiva Vizconde**, para optar el grado/título/especialidad de **magíster** en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte **CERTIFICO** que se ha cumplido con lo establecido en la Directiva de Originalidad y de Similitud de Trabajos Académicos, de Investigación y Producción Intelectual. Según la revisión, análisis y evaluación mediante el software de similitud textual, el documento evaluado cuenta con el porcentaje de **5 %** de similitud, nivel **PERMITIDO** para continuar con los trámites correspondientes y para su **publicación en el repositorio institucional**.

Se emite el presente certificado en cumplimiento de lo establecido en las normas vigentes, como uno de los requisitos para la obtención del **grado/ título/ especialidad** correspondiente.

Firma del Asesor \_\_\_\_\_

DNI: 07930008

Nombres y apellidos del Asesor

Emma Patricia Victorio Cánovas



Huella digital

## *DEDICATORIA*

*Para mi familia, siempre presente.*

*Para Vera Lentz, fotoperiodista y maestra.*

*Para Renzo Babilonia, consejero y gran amigo.*

*Para Angie Cáceres, artista y editora.*

*Para todos aquellos pensadores de la imagen y del proyecto humano.*

*Para mis hermanos de El Agustino y para la memoria del Perú.*

*Para mis amigos y conocidos hechos por la fotografía.*



## AGRADECIMIENTOS

La presente investigación tiene como objetivo valorar el material fotográfico del Taller de Fotografía Social (TAFOS) en El Agustino, entre los años 1986 a 1988. Debido a los requerimientos del presente trabajo, se agradece profundamente el apoyo de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú; cuyas autoridades y maestros brindaron el acceso al material en cuestión. Las imágenes empleadas en el texto corresponden a donaciones hechas por la institución educativa. Como agradecimientos personales, es necesario mencionar la atención de Ángel Colunge. Finalmente, a Patricia Victorio, mi asesora; sin olvidar al resto de profesores y administrativos del Posgrado de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

## RESUMEN

El Taller de Fotografía Social (TAFOS), generó un registro histórico de las condiciones de vida y características del Perú a finales de siglo XX. Fue así que, mediante la fotografía, se realizaron 27 talleres dentro del territorio nacional y se creó un archivo de más de 150 mil negativos. Gracias al apoyo institucional e infraestructura de los Servicios Educativos El Agustino (SEA), el fotógrafo Thomas Müller realizó el primer taller en el distrito limeño de El Agustino con la participación de jóvenes líderes sociales e interesados en la fotografía

El presente trabajo buscó revalorar el material obtenido en el primer taller de TAFOS. Mediante la segmentación del material y la elección de una muestra, se analizó el trabajo de los participantes del taller bajo un modelo formal aplicado a la fotografía. De este modo, se rescataron las variables técnicas y compositivas de cada imagen.

El proceso dio como resultado la contextualización de las imágenes, considerando la situación política y económica del país y atendiendo además que la muestra de TAFOS en El Agustino presenta un buen manejo del lenguaje fotográfico, lo que eleva a la obra hacia un paradigma artístico, donde no sólo se emplea lo técnico, sino lo compositivo. Esto demuestra el valor histórico y artístico del primer taller de TAFOS entre 1986 a 1988.

**Palabras clave:** Fotografía; historia; Perú; arte; lenguaje visual; comunicación visual; TAFOS.

## ABSTRACT

The Social Photography Workshop (TAFOS) created an historical archive on life wellness and social conditions of Perú, at the end of the 20th century. That's the way, through photography, 27 workshops were held within the national territory, achieving an archive of more than 150 thousand negatives. Together with the institutional support and infrastructure of the El Agustino's Educational Services (SEA), the photographer Thomas Müller held the first workshop in El Agustino, with the participation of young social leaders and photography enthusiasts.

The present work sought to revalue the material obtained in the first TAFOS workshop. By segmenting the material and choosing a sample, every participant data was analyzed under a formal model applied to photography. In this way, the technical and compositional variables of each image were rescued.

The process resulted in the contextualization of the images, considering the political and economic situation of the country; also that the TAFOS exhibition in El Agustino presents a good use of photographic language, which elevates the work towards an artistic paradigm, where not only the technical, but also the compositional is used. This demonstrated the historical and artistic value of the first TAFOS workshop between 1986 to 1988.

Keywords: Photography, history, Peru, art, visual language, TAFOS

## Índice

Índice.....	10
Introducción .....	12
<b>CAPÍTULO I: CONTEXTO HISTÓRICO DEL TALLER DE FOTOGRAFÍA SOCIAL EL AGUSTINO 1986-1988 .....</b>	<b>26</b>
<b>1.1 Contexto político, social y económico.....</b>	<b>28</b>
1.1.1. <i>El primer gobierno de Alan García, crisis económica .....</i>	<i>28</i>
1.1.2 <i>La breve historia de la fotografía en el Perú .....</i>	<i>37</i>
<b>1.2 El Agustino en los años 80 del siglo XX.....</b>	<b>38</b>
1.2.1 <i>Una ciudad en crecimiento: la migración a la capital.....</i>	<i>39</i>
1.2.2 <i>El distrito, historia y población .....</i>	<i>44</i>
1.2.3 <i>El mercado mayorista y el comercio informal en El Agustino .....</i>	<i>45</i>
1.2.4 <i>Datos demográficos de El Agustino (tablas en anexo) .....</i>	<i>47</i>
<b>CAPÍTULO II: TALLER DE FOTOGRAFÍA SOCIAL EN EL AGUSTINO (1986-1988) .....</b>	<b>49</b>
<b>2.1 Metodología de enseñanza de TAFOS en El Agustino.....</b>	<b>51</b>
<b>2.2 Metodología para el análisis para la muestra fotográfica .....</b>	<b>54</b>
2.2.1 <i>Los autores y la encomienda de TAFOS.....</i>	<i>55</i>
2.2.2 <i>Cámaras y Soporte.....</i>	<i>58</i>
2.2.3 <i>Público del Taller de Fotografía Social El Agustino .....</i>	<i>60</i>
2.2.4 <i>La composición, conceptos de análisis para el caso de TAFOS en El Agustino.....</i>	<i>63</i>
<b>2.3 Descripción del método de análisis fotográfico aplicado a la muestra seleccionada..</b>	<b>72</b>
<b>2.4 Perfil y producción de los talleristas .....</b>	<b>75</b>
<b>2.5 Categorías de la muestra escogida para el análisis de TAFOS en El Agustino.....</b>	<b>105</b>
2.5.1. <i>Paisajes y arquitectura .....</i>	<i>106</i>
2.5.2 <i>Los retratos .....</i>	<i>119</i>
2.5.3 <i>Organizaciones y manifestaciones sociales.....</i>	<i>131</i>
2.5.4 <i>Actividades sociales y religiosas .....</i>	<i>139</i>

### CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE LA MUESTRA FOTOGRÁFICA

<b>DE TAFOS EN EL AGUSTINO (1986-1988)</b> .....	150
<b>3.1 Paisajes y arquitectura</b> .....	150
3.1.1 <i>Inés Lavado (EA 208-34)</i> .....	151
3.1.2 <i>Raúl Méndez (EA 165-6A)</i> .....	158
3.1.3 <i>Rosa Villafuerte (EA 113-22)</i> .....	165
3.1.4 <i>Daniel Pajuelo (EA 31-34A)</i> .....	170
3.1.5 <i>Rosa Villafuerte (EA 35-39)</i> .....	176
<b>3.2 Los retratos</b> .....	181
3.2.1 <i>Rosa Villafuerte (EA 121-29)</i> .....	181
3.2.2 <i>Raúl Méndez (EA 123-34)</i> .....	186
3.2.3 <i>Fernando Tello (EA 131-39)</i> .....	189
3.2.4 <i>Óscar Garay (EA 6-40A)</i> .....	193
<b>3.3 Organizaciones y manifestaciones sociales</b> .....	196
3.3.1 <i>Daniel Pajuelo (EA153-2)</i> .....	196
3.3.2 <i>Raúl Méndez (EA 109-12)</i> .....	200
3.3.3 <i>Gloria Calderón (EA70-66)</i> .....	205
3.3.4 <i>Rosa Villafuerte (EA 155-6)</i> .....	209
<b>3.4 Actividades sociales y religiosas</b> .....	212
3.4.1 <i>Rosa Villafuerte (EA 15-23)</i> .....	213
3.4.2 <i>Óscar Garay (EA 8-36)</i> .....	217
3.4.3 <i>Raúl Méndez (EA 62-19)</i> .....	221
3.4.4 <i>Raúl Méndez (EA57-16A)</i> .....	224
3.4.5 <i>Raúl Méndez (EA 175-8)</i> .....	227
<b>CONCLUSIONES</b> .....	231
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	233
<b>ANEXOS</b> .....	238
<b>Cuadros</b> .....	238
<b>Entrevistas</b> .....	245

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo comenzó con la labor de los Talleres de Fotografía Social (TAFOS), institución encargada de la promoción y generación de material fotográfico en Perú a finales del siglo XX. TAFOS surgió de la iniciativa de un fotógrafo alemán residente en Perú: Thomas Müller, quien sólo contaba con el apoyo de organizaciones no gubernamentales y donaciones. Mediante la enseñanza y promoción de la fotografía, TAFOS tuvo la finalidad de suplir las necesidades comunicativas entre las localidades emergentes y afectadas por los conflictos armados. De este modo, se registró alrededor de 150 mil negativos de fotografía durante los años 1986 al 1998. En el año 2001, la Pontificia Universidad Católica del Perú recibió todos los negativos de los talleres TAFOS, a modo de donación.

El proyecto de Müller inició en El Agustino, distrito de la ciudad de Lima. Sin embargo, la idea de un *taller de fotografía* fue anterior, puesto que el fotógrafo alemán había realizado actividades en Ocongate, Cuzco, lo que le impulsó a realizar un taller en El Agustino. De esta manera, con el apoyo de la institución jesuita Servicios Educativos El Agustino (SEA), se realizó el primer Taller de Fotografía Social entre los años 1986 al 1988. Los participantes de la actividad fueron en su mayoría jóvenes líderes sociales; los cuales fueron escogidos por sus actividades y cercanía con el SEA. El total de imágenes producidas en el Taller de Fotografía Social en El Agustino cuenta con un total de 213 rollos con un máximo de 32 fotografías cada uno; aunque es importante precisar que no siempre se completaba la película de dichos rollos.

El taller de El Agustino estableció consignas como la infancia, métodos de entretenimiento y organización social. Durante la trayectoria de TAFOS, no solo se generó un registro social e histórico; sino también material artístico el cual posee

contenido plenamente identificable y analizable. Es así como, mediante los participantes del taller, se realizó un registro de la sociedad emergente dentro de la capital. Las fotografías resultantes no solo poseen relevancia histórica sino también artística, observable en la composición y mensajes presentes en los distintos encuadres. Dicho valor artístico es analizable mediante criterios de carácter estético y fotográfico, a los que se puede sumar las interpretaciones de las imágenes. Bajo esta premisa y con la descripción del grupo social protagonista, el presente trabajo busca la valoración del material y su inserción dentro de la historia de la fotografía artística y documental en el Perú mediante un proceso interdisciplinario.

Este trabajo de investigación comenzó por explicar el contexto social del Perú en la década de 1980. De este modo se puede obtener una mirada general sobre los factores históricos y sociales que generaron las particularidades del distrito El Agustino. Una vez presentado el escenario, es importante definir el valor de la fotografía como arte, bajo la premisa de su capacidad expresiva y comunicativa. De igual modo precisa definir conceptos relacionados a la técnica fotográfica; así como también definiciones vinculadas al lenguaje que maneja el soporte para que el lector puede sentirse calificado para observar las fotografías y realizar un correcto análisis e interpretación de estas. Una vez aterrizado en las particularidades el medio fotográfico, se procede a explicar la historia de los Talleres de Fotografía Social con énfasis en el primer taller realizado en El Agustino. Así mismo, se describe la metodología empleada por TAFOS para subsecuentemente revisar los resultados en la muestra.

La principal fuente de información sobre TAFOS, es la colección de fotografías del libro *País de Luz: Talleres de fotografía social* (2006). En el documento se describe el proceso de formación y las motivaciones y planes de trabajo con las localidades donde se llevó a cabo la actividad. Es un documento que ofrece una visión panorámica

de toda la labor de TAFOS a lo largo del territorio peruano. Además, se cuenta con la tesis de licenciatura de Ángel Colunge en la Pontificia Universidad Católica del Perú, en donde se recopilan los testimonios de los participantes y administradores del proyecto. De esta manera, describe el proceso de enseñanza en los talleres y su organigrama. Al haber entrevistado a personajes clave del taller en El Agustino, este trabajo brinda un primer acercamiento y datos de los miembros de la administración del taller y de los talleristas. Del mismo modo, el trabajo de Colunge presenta datos sobre la metodología de enseñanza. La cual estuvo reflejada en el uso de cámaras automáticas y en la falta de enseñanza técnica; lo cual dio lugar a un trabajo reflexivo y empírico que se basó en la observación y en la función comunicativa de las imágenes.

Cabe mencionar que existe material publicado referente a Daniel Pajuelo, participante del Taller de Fotografía Social en El Agustino, quien resaltó en el campo de la fotografía periodística y documental; siendo así TAFOS parte fundamental de su formación. Entre los materiales que rescatan su memoria se encuentra el documental *Crónicas Visuales: Fotografía de Daniel Pajuelo* (2012), realizado por Alejandro Legaspi. El documento visual surgió en el marco de la publicación del libro *La Calle es el Cielo* (2014). Alrededor de la publicación del libro, se encuentra la tesis de maestría de Susana Pastor (2019) en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos titulada *Fotografía documental y gestión cultural; lecturas y relecturas de una ciudad que se transforma y adquiere nueva(s) identidad(es). El proyecto La Calle es el cielo, fotografía de Daniel Pajuelo*. Dicho trabajo corresponde a las actividades resueltas por la autora en respuesta a la Segunda Bienal de Fotografía de Lima, donde se presentó la obra de Pajuelo.

El análisis de la obra fotográfica parte de la descripción de la situación política y social de la capital durante los años 1986 a 1988. Conociendo los factores que dan



origen a los espacios de El Agustino, se procedió a redactar sobre TAFOS, atendiendo la metodología y proceso de creación aplicados para la actividad. Con dicha información base, se realizó un análisis a una muestra fotográfica; la cual a su vez busca describir distintas facetas de la vida en el distrito. Los elementos del análisis formal parten de definiciones propuestas por Michael Freeman quien, en su libro *El ojo fotográfico* (2008), habla del cómo el diseño, el color y las formas resultan en flujos y en la atención que reciben ciertos objetos dentro del encuadre. Sumado a estos conceptos, se tomarán los aportes de Blue Fier (2007) quien brinda una definición de composición fotográfica enfocada desde el diseño. El trabajo de Roland Barthes *El mensaje fotográfico* (1961) aporta al análisis los conceptos de denotación y connotación. El primero refiere a la descripción de los objetos y personajes de la fotografía (análisis descriptivo); el segundo, busca las distintas interpretaciones tanto del autor como de los posibles observadores de la obra.

Los objetivos específicos de la presente tesis es contextualizar la producción fotográfica de TAFOS en El Agustino atendiendo cuestiones como el ambiente político, social y económico. Sumado a ello, se encuentra el relato sobre el taller y los participantes, lo cual aporta información sobre la mirada personal de cada autor. Dicha labor se debe cumplir con la documentación histórica necesaria y el registro fotográfico perteneciente a la PUCP. Una vez conseguido el objetivo, sigue definir la fotografía como documento y arte; atendiendo al lenguaje visual. Ello con la finalidad de realizar un análisis sobre una muestra escogida del taller en El Agustino. Las imágenes donadas por la PUCP se dividen en cuatro categorías. La primera agrupa el paisaje urbano, así como el registro de la construcción de los espacios. La siguiente categoría reúne los distintos retratos individuales y grupales hechos durante el taller. La siguiente categoría presenta el registro de las festividades religiosas aún presentes en estos pueblos jóvenes.

Mientras que la última y cuarta categoría, busca describir las organizaciones populares (*Vasos de leche*, comedores populares), así como actividades sociales registradas durante el taller.

Como hipótesis, se infiere que el Taller de Fotografía Social en El Agustino realizó un registro histórico y artístico. Esta segunda categoría se obtiene al revisar los parámetros técnicos y compositivos de la muestra escogida. Dado que la cuestión artística en la fotografía responde al dominio de su retórica o de los efectos de sus elementos en el encuadre, es necesario analizar cada imagen bajo un parámetro específico, atendiendo al espacio temporal como al lenguaje presentado en las fotografías de TAFOS. Bajo la premisa de identificar estos caracteres que valorizan la obra, se infiere que la muestra presente en este documento califica tanto por su valor histórico social, así como su alto valor artístico, donde existe un claro manejo del lenguaje visual y compositivo.

Desde sus inicios, la fotografía se encontró inmersa en un proceso de validación artística. Como describe Gubern (1974) hubo notables discusiones sobre el poder expresivo y creativo de este invento (p. 37). A pesar de las discusiones sobre el paradigma de *arte mayor* o *arte menor*, es igual de importante dar un vistazo al contexto social de donde surge el invento. Así como menciona Raydan (2013) en *Origen y Expansión mundial de la Fotografía*, esta fue resultado del proceso de la revolución industrial. Surgió bajo la perspectiva positivista de la época, aquel que desea el registro con finalidad científica. Es así como el invento se convirtió en “la praxis del incipiente oficio gráfico, que crea imágenes copiadas de realidades materiales, por medio de procedimientos físicos o químicos” (Raydan, 2013, pp. 127-128). Similar es la apreciación de Freund (1976), quien describe el papel de la fotografía tanto para los nuevos ciudadanos como para los estados. El usuario desea legitimarse y tener

conciencia de sí mismo; mientras que los estados, una evidencia para legitimar su poder o influencia (p. 13). De este modo, la fotografía adquiere un valor diferente al de la pintura; esta no es *figurativa* sino *real*. Burke (2001) describe que la naturaleza de la fotografía le permite hacer un registro histórico y social; y también un material artístico. Lo primero se centra en que la proliferación y democratización del invento, que ha dado la posibilidad de contar la historia *desde abajo*, presentando así muchos más vestigios de los múltiples puntos de vista de los fotógrafos (pp. 14-16). Freund (1976) por su parte refiere que la fotografía es un método eficaz para moldear ideas e influir en nuestro comportamiento. Ello se debe a que no se necesita alfabetizar a alguien para entender el soporte; asimismo, resalta las posibilidades que tiene el medio para la propaganda (p. 13). Con lo ya mencionado, este proceso también se vio influenciado por un mercado ya existente y un proceso de creación con distintos agentes involucrados.

La historia del desarrollo técnico de la fotografía empezó con el experimento de Joseph Nicephore Niepce en 1826, quien en ese entonces llamó al invento *heliógrafo*. Raydan (2013) menciona que el invento fue modificado por Louis Jacques Mande Daguerre, quien cambió el nombre por el de *daguerrotipo*. Este se realizaba sobre una lámina de cobre, sin la posibilidad de reproducción que ahora posee (pp. 128-129). Esta característica llegó con el *calotipo*, invento de Willian Henry Fox Talbot en 1841. Si bien era una imagen con menor calidad que la del daguerrotipo, tenía la posibilidad de ser reproducida. Dicha característica fue luego perfeccionada por Frederick Scott Archer en 1851, quien inventó el proceso de *colodión húmedo*; que, a diferencia de sus predecesores, acortaba el tiempo de exposición, reproducción y nitidez (pp. 130-133). Como podemos observar, las necesidades que dieron forma a la fotografía actual fueron mejorar el tiempo en el que se realiza una imagen y la posibilidad de reproducirla sobre

un soporte, las veces que el usuario desee. Previo a la popularización del invento, Freund (1976) menciona que la gente recurría a pintores miniaturistas dedicados a realizar retratos de tamaño bolsillo. Estos se vieron reemplazados por los nuevos retratos fotográficos y las tarjetas de visita que legitimaron los lazos sociales y de parentesco en el siglo XIX, a la vez que dieron la posibilidad de un “culto a lo individual” (pp. 13-14) más accesible y rápido. Es así como la reproducción mecánica logró abarcar un mercado dentro de las emergentes naciones industriales e impulsó el desarrollo del invento, encaminándolo a un mayor alcance de mercado.

Raydan (2013) menciona un cambio importante en la comercialización de cámaras fotográficas dirigido a un público masivo. Ello se logró con la presencia de George Eastman, creador de la cámara Kodak en 1888. Artefacto que podía realizar cien disparos y no requería de conocimiento químico o técnico. La ventaja comparativa fue el servicio de revelado, impresión y recarga de cámaras. De este modo, se dejó al usuario la libertad de crear imágenes sin reparar en la química o la técnica que subyacen detrás de esta clase de herramientas (pp. 134-135).

A pesar de la aceptación y difusión de la fotografía, existieron distintas voces que la calificaron como un *arte menor*. Ello es descrito por Gubern (1974), quien apunta algunos prejuicios hacia el medio fotográfico. Uno de estos argumentos es entendible ante la imposibilidad de reproducir el color, razón por la cual dicha deficiencia era corregida por un *iluminador* o artista dedicado a pintar sobre una fotografía. Otro prejuicio hacia la fotografía sugiere que la reproducción que generaba solía ser demasiado real; aludiendo a que esta debe ser alterada con “fines artísticos” (p. 42). Rayman (2013) termina el relato técnico señalando la llegada del *kodacrome* en 1937. Igual de importante, además, fue la llegada de la fotografía instantánea *polaroid*, invención de Edwin Land en 1947 (p. 136). Finalmente, las cámaras digitales fueron

creadas en los años 80. Sin embargo, según algunas opiniones, las fotografías resultantes eran “malas, caras y poco atractivas”. Siguiendo la idea del autor, es importante mencionar que estas aparecieron antes de la masificación de los ordenadores (Gonzales y Claro, 2015, p. 25).

Con lo ya mencionado, es importante aclarar la faceta artística dentro de la fotografía de TAFOS en El Agustino. En primer lugar, se debe entender que el arte fotográfico no parte de las cuestiones técnicas; sino del manejo del lenguaje y de la composición dentro del encuadre. De esta manera, se han seleccionado imágenes que reúnen estas cualidades con la finalidad de comprender tanto los estándares técnicos propios del medio como los parámetros estéticos y compositivos de este arte. Sobre dicho análisis, es importante entender que cada fotografía retrata una realidad social e histórica que necesita contextualización. Es así como se pueden unir la disciplina artística y la social histórica para valorar ambas facetas del trabajo de TAFOS en El Agustino.

Al revisar la historia de la fotografía, es importante también fijar la atención en dos perspectivas. La primera se refiere al impacto que tuvo en el mercado del siglo XIX. En este aspecto podemos entender que la industrialización y el invento fueron de la mano supliendo las necesidades de registro y legitimización de las nuevas clases burguesas y de las nuevas naciones emergentes. A diferencia de la pintura, no se necesitaba de un experto en proporciones, iluminaciones y color para realizar un retrato o inmortalizar una escena. Para el siglo XIX, se podía obtener los beneficios de un pintor o dibujante con sólo una herramienta, lo que abrió la posibilidad de registro y discursos a mucha más población. La segunda perspectiva es el cumplimiento de la mejora técnica en cámaras de fotografía. Ello se demuestra además en la propia metodología y tecnología usada para el Taller de Fotografía Social. Para la labor del

registro se usaron cámaras automáticas; mientras que el revelado era hecho por miembros del SEA, similar al servicio de revelado que ofreció Kodak en sus inicios. De tal manera, se dejó la atención del tallerista en la creación de las imágenes.

Para realizar un correcto análisis a las fotografías en TAFOS de El Agustino, es necesario hacer la siguiente pregunta: ¿Es la fotografía, arte? En sus inicios, el medio fotográfico no fue considerado como un *arte mayor*; la técnica mecánica de la fotografía generó diversos debates sobre el potencial expresivo y la belleza de esta. Actualmente la respuesta califica a la fotografía como un arte; sin embargo, el paradigma no era tan claro durante el siglo XIX. La presencia de las cámaras fotográficas marcó a las artes figurativas; estas fueron superadas por el método y la rapidez del registro. De este modo, la fotografía no solo nació como una reproducción de la realidad; sino que, además, dicha cualidad le otorgó la característica de *evidencia histórica*. Frente a este planteamiento, Burke (2001) presenta algunos puntos a considerar: el primero advierte que todo el conocimiento histórico se obtiene mediante vestigios y señala además que los relatos del pasado se encuentran sujetos a la subjetividad de los relatores, sean individuos o instituciones. De este modo, todo vestigio de historia no es absoluto sino sólo un punto de vista sobre un hecho (p. 16). El segundo punto mencionado por Burke, se refiere al uso de los discursos presentes en los relatos históricos. Debido a la distancia temporal que puede haber con distintos hechos, no podemos conocer la realidad sino interpretaciones de esta. Es así como el carácter subjetivo de las diversas interpretaciones históricas no se encuentra libre de discursos políticos y propagandísticos; es decir: se puede distorsionar los relatos históricos con fines diferentes al conocimiento de estos (p. 24). Por su parte Freund (1976) no define la fotografía como una prueba de *la realidad*; por el contrario, la autora apunta que este medio es un método para *interpretar* la realidad. No desconoce que el medio puede

poseer una intención política o propagandística; por el contrario, hace énfasis en entender una fotografía como la visión particular de un individuo o de una institución (p. 13). Antes de la fotografía, los discursos históricos se encontraban en manos de las instituciones o de los gobiernos; quienes tuvieron control de la producción y el contenido de imágenes (*la realidad*). De este modo se realizaron cuadros sobre autoridades religiosas o políticas; así como representaciones de relatos religiosos o mitológicos. Burke (2001) también menciona que a la par de la representación, otra de las cualidades de la pintura fue la capacidad de legitimar la autoridad o el estatus de una persona; crear un avatar físico que evidencie las características de un individuo o características de un grupo (p. 32).

En principio, la fotografía sirvió como soporte y ayuda para los pintores; a pesar de la especialización, fueron los mismos artistas quienes empezaron a encontrar el potencial expresivo en la fotografía, tal es el caso de Nadar. Como relata Gubern (1974), fue uno de los primeros pintores que transitaron a la fotografía (p. 28). Las nuevas clases sociales dominantes, dueñas de fábricas y ansiosas por legitimar su poder, ampliaron la demanda de la fotografía. Sin embargo, dicho proceso no fue instantáneo. La fotografía surgió con un daguerrotipo limitado; mediante el avance tecnológico y gracias al creciente mercado, la fotografía fue llenando espacios en la vida cotidiana. A partir de la invención del negativo, se logró aventajar técnicamente a la pintura: mediante la reproducción. Como señala Burke (2001), dicha característica formó y registró una historia desde abajo (p. 15). La fotografía también sirvió de plataforma de comunicación y difusión. Incluso otras artes como la escultura, pintura y arquitectura hicieron uso de la fotografía para ser registradas y difundirse con más facilidad. De este modo, así como describe Freund (1976), el nuevo arte de la fotografía difundió y acercó las demás artes mediante su cualidad de reproducción (p. 87).

Durante el siglo XIX se pensaba en la fotografía como una técnica, incapaz de mostrar lo bello (eufemismo referente a las emociones que puede expresar un objeto artístico). La categoría de arte fue ajena en sus inicios, ello se debía a un consenso que prestigiaba más el arte pictórico. Ello es entendible si atendemos al hecho de la imposibilidad de registrar el color. Dicha discapacidad era *arreglada* mediante la intervención de la pintura. De este modo se creó una necesidad de alterar la fotografía con fines artísticos, así como nos describe Gubern (1974). Se entendió a la cámara como una máquina fría sin posibilidad de transmitir emoción y que sólo con la ayuda de la pintura se lograría un mayor naturalismo (p. 42). A pesar de que se piense implícitamente en la veracidad de las fotografías, los detractores de esta sólo se centraron en su desventaja técnica, razón que llevó a la mejora en la captura y producción de imágenes.

Freund (1976) apunta que las ventajas y avances técnicos en la fotografía permitieron la velocidad y reproducción. Al principio se traducía una imagen en una litografía, una técnica manual. Un dibujante reproducía la imagen de la fotografía sobre la piedra litográfica, la cual luego se estampa sobre papel. Con las tecnologías de impresión, se pudo incluir la fotografía al lado de los textos, por lo cual se empezó a usar el invento dentro de los medios escritos, publicitarios o gubernamentales (p. 96). Por el lado conceptual, la fotografía puede ser considerada como un arte diferente a la pintura; aunque por otro lado muy ligada a esta, teniendo en cuenta que la pintura buscaba también llenar el espacio armoniosamente. Esta apreciación es expresada por Gubern (1974), quien menciona que el espacio bidimensional donde se desarrolla la pintura requería un estudio de la perspectiva y las proporciones; es decir, poseía un sentido de composición y orden de elementos con fines expresivos. Como menciona el autor, la fotografía permitió al usuario generar una reproducción del espacio y las



proporciones, sin la necesidad de estudiar materia pictórica. Algunas de las ventajas del soporte por sobre la pintura son su formalismo efectista y su facilidad intelectual (p. 25). Siguiendo con lo que dice el autor, podemos afirmar que la fotografía obtiene su grado de arte a mediados del siglo XX; además de una base de conceptos compositivos y estéticos como cualquier otro arte mayor. Kossoy (2001) describe así el doble destino de la fotografía: ser un documento histórico y científico; pero a su vez, un rectángulo producto de aquellas *bellas artes* que buscaban llenar un espacio armónicamente (p. 40).

Ante la necesidad de entender el contenido comunicativo de una imagen, Dondis (2011) presenta el concepto de *alfabetidad visual*, referido a la necesidad de aprender, identificar, crear y comprender las imágenes. El autor sugiere un paradigma que contempla al creador de una fotografía como un individuo con una subjetividad propia; de igual manera, da la respectiva importancia al receptor de la imagen como un ser también subjetivo. Para la autora, la alfabetidad visual consiste en contemplar todo el paradigma de lenguaje. El fotógrafo presenta un mensaje sobre un medio visual; el receptor puede interpretar o no el mensaje, depende también de la subjetividad de este. Bajo ese sentido, se plantea la necesidad de crear mensajes visuales concisos y legibles dependiendo la audiencia a la que va dirigido el mensaje (p. 11). De este modo, Dondis marca una diferencia entre las imágenes abstractas, ambiguas, pero con más posibilidad de interpretación del receptor; a diferencia de las concisas, las cuales presentan un orden y mensaje claro de entender (p. 16-17). Lo iconológico (fotografía e imagen) ha reemplazado el sistema escrito. Debido a su naturaleza, la fotografía resulta más accesible; a la vez es infalible para la emisión, registro y entendimiento de la realidad. Existe la posibilidad de ser consiente mediante las experiencias visuales (pp. 19-20). Dicho paradigma planteado por la autora puede ser a su vez usado para analizar

cualquier objeto artístico. Atendiendo al creador como un ser subjetivo producto de una época y sociedad. Un mensaje con un código dependiente de su contexto y cultura. Para terminar en un receptor igual de subjetivo y producto de sus experiencias de vida.

Dondis (2011) señala que se debe tomar la imagen como un conjunto de unidades, las cuales se agrupan entre sí para generar significantes (p. 11). Se hace mención de que la finalidad de imagen debe ser de carácter utilitarista. Rechaza la separación entre bellas artes y artes aplicadas (la imagen ha pertenecido a este segundo grupo). Ello se debió al prejuicio ante su origen mecánico, además de su poca exploración en el campo expresivo. Dondis responde férreamente que existe un lazo implícito entre la expresión artística y un propósito comunicativo. Aludiendo a que ambas finalidades pueden ser alcanzadas: “lo bello no tiene por qué ser inútil” (p. 17).

La visión utilitarista de Dondis forma parte de las apreciaciones que realiza Freund (1976) en *La fotografía como documento social*. En dicho libro, la autora realiza distintas acotaciones sobre la fotografía refiriendo a su valor como documento social. De ahí deriva el calificativo *fotografía social*, en el registro de la actividad humana; ya sea con el fin histórico o de realizar una introspección dentro de un grupo, generando así la conciencia en uno mismo y con su entorno (p. 8). Importante es mencionar la finalidad que proclama Müller (2006) para el proyecto TAFOS; quien describe que “[Los intereses de TAFOS] iban desde eternizar las diversas culturas del Perú hasta lograr una revolución política con la ayuda de la cámara” (p. 16). Para el ideólogo de los talleres, la fotografía responde a un método de denuncia y registro de las realidades sociales. Ello es descrito al mencionar los movimientos obreros alemanes, quienes registraron y denunciaron sus malas condiciones laborales. De igual manera, hace un recorrido por trabajos distintos fotógrafos que usaron el medio fotográfico como un instrumento de registro histórico, pero a la vez, de denuncia y reflexión (pp- 16-19).

La fotografía, un medio ajeno a su normal producción de imágenes, ha ayudado al campesino andino a recuperar distancia respecto a su propia forma de ser y a construir una mirada más crítica y menos romántica de esta. Más aún, lo ha ayudado a reconocer la complejidad de su vida (...) estas le han servido como herramienta de análisis hacia adentro y denuncia hacia afuera (Müller, 2006, p. 22).

Habiendo entendido el origen y el significado artístico dentro de la fotografía, es necesario afirmar la producción del Taller de Fotografía Social en El Agustino puede ser calificado como arte. Debido a que diversas imágenes presentan un uso debido de la retórica del medio, como menciona Moltalbeti (2016) quien diferencia la fotografía casera y mundana de la artística. Dicha diferencia reside en el dominio de la retórica (p. 49). Este concepto, similar de la alfabetidad visual de Dondis, diferencia un trabajo *mundano* de la producción artística. Es así como, mediante el análisis del contenido y la forma de las fotos de TAFOS en El Agustino, se podrá identificar la calidad de la retórica implementada y describir la muestra como una producción artística.

## **CAPÍTULO I:**

### **CONTEXTO HISTÓRICO DEL TALLER DE FOTOGRAFÍA SOCIAL EL AGUSTINO 1986-1988**

Para analizar las fotografías de TAFOS en El Agustino, es necesario precisar el concepto de sociología del arte. García (2001) menciona que el arte no sólo debe ser estudiado en función a su estética. La autora resalta la participación de factores externos al objeto artístico; bajo ese sentido, recoge características producto de las condiciones económicas, ideológicas y sociales (pp. 14-15). La premisa por conocer al individuo y su sociedad también es defendida por Hauser (1977) quien, ante la necesidad de analizar una obra de arte, señala que el proceso no sólo contempla la forma sino la experiencia del emisor y el receptor. Ambos sujetos a los pensamientos de vida individuales como pensamientos sociales o culturales. El autor niega la separación entre el objeto artístico y los factores externos e individuales presentes en los agentes participantes. Idea que sustenta en la propia naturaleza de la creación artística, la cual es hecha con la finalidad de comunicar y exponer ante los demás. Si bien el artista es un individuo, tiene que hacer uso de un lenguaje para comunicar (p. 549). Posteriormente, Hauser añade que todo lenguaje depende de un contexto histórico. Al pasar de los años, el mensaje presente en un objeto artístico puede generar ambigüedad; por lo cual, es imposible separar una obra de su periodo histórico. Ello con la finalidad de comprender el arte bajo las premisas y experiencias del artista y su público (p. 552). Como apunta Burke (2001) el interés en una obra se debe también contemplar las condiciones de producción y consumo; desde el taller hasta el mercado del arte (p. 167). Lo mencionado por Burke reafirma que el objeto artístico tiene como finalidad la difusión de este dentro de una sociedad o sector de mercado en específico. Afirmación que comparte con Hauser (1977) quien enfatiza la dependencia entre el público y el artista; donde no

necesariamente existe un condicional a la producción, sino un consenso en el lenguaje y símbolos utilizados en el objeto artístico (p. 569). Por otro lado, Gannon (2019) menciona que, en contraposición a Hauser, se encuentran los planteamientos de Francastel, quien advierte de que el modelo de análisis de Hauser es generalizador y superficial. Razón por la cual evita catalogar al artista como un mero resultado de su tiempo y espacio. En cambio, añade elementos al perfil del artista como los problemas, tecnologías e ideologías de cada espacio. Por consiguiente, el artista no es un resultado sino un agente que interactúa con su espacio mediante la creación o la colaboración. Los aportes de Francastel nos llevan a valorar dos perspectivas: analizar la cultura y el contexto general en la que surge una obra; así como también la capacidad de creación del artista. Es así como el autor renuncia a la relación de subordinación entre sociedad y artista; por el contrario, propone que los valores de una época son también propuestos y construidos por los artistas (Gannon, 2019, pp. 3-4). De esta manera, no se deja de lado la influencia de la sociedad sobre el individuo. Existen muchos más factores involucrados dentro de la formación de un individuo, y por consiguiente, su arte.

Bajo las ideas expuestas en el texto, se puede inferir que el contexto juega un papel importante para entender una obra artística; ello se debe a que es hecha por un individuo y con materiales propios de una sociedad. Es así como Hauser aprecia el arte como un objeto resultante de factores económicos, políticos, sociales e incluso propagandísticos; mientras que Francastel, apunta a la participación del artista como un agente de cambio social. Este paradigma crea la necesidad de poder entender la obra de TAFOS en El Agustino como el resultado de los factores señalados por Hauser. Igual de importante, es analizar a los fotógrafos de la obra. Siguiendo la reivindicación del artista según Francastel, es crucial poder describir a los 14 talleristas de El Agustino; a su vez,

presentar el contexto político, social y económico al cual pertenecieron los participantes del taller.

## **1.1 Contexto político, social y económico**

### **1.1.1. El primer gobierno de Alan García, crisis económica**

Como relata Raúl Palacios (2014) en el tomo XVIII de *Historia de la República del Perú 1822 – 1933*, Alan García Pérez asumió la presidencia por primera vez en 1985; fue así el primer miembro del APRA<sup>1</sup> en llegar al cargo. Sin embargo, al presidente García le fueron encargados distintos problemas como los altos índices de pobreza, analfabetismo y desnutrición (p. 225). Por otra parte, Peter Klaren (2012) describe que la situación adversa fue un acumulado de factores, producto de los años de militarismo y la transición democrática de su predecesor Fernando Belaunde. Es así que el escenario del gobierno aprista fue un país con un sueldo *per cápita* reducido (de 1232 dólares en 1980 a 97 dólares en 1985). Sumado a ello, se encuentra la gran cantidad de mano de obra informal, lejos de la capacidad de recaudación del estado. Por si fuera poco, por parte de las clases acomodadas hubo evasión tributaria, dolarización para proteger los activos de la inflación y la salida del capital fuera del país. La situación económica llevó al gobierno de Acción Popular a realizar medidas que afectaron a las clases pobres: corte de los subsidios y corte de presupuesto en servicios básicos del estado: salud y educación (p. 465). Palacios y Klarén mencionan la desnutrición como un claro problema que afectó al país:

La alimentación, nutrición, salud y, en general, la calidad de vida del poblador peruano había caído a niveles dramáticos. Por ejemplo, aquel año el peruano promedio consumía 1.781 calorías per cápita, es decir, solo el 77 % del

---

<sup>1</sup> Alianza Popular Revolucionaria Americana

mínimo requerido por la Organización Mundial de la Salud (OMS). Casi la mitad de los niños moría antes de cumplir un año (Palacios, 2014, p. 225).

Klarén (2012) explica que la situación se agravó en el interior del país. Hace mención al departamento de Ayacucho, el cual poseía un consumo calórico *per cápita* de 1271 y señala que después de la sequía de 1983 en la sierra sur se reportó casos de hambruna. Por otro lado, la creciente demanda de cocaína en los Estados Unidos impulsó a cárteles colombianos a promover la producción y exportación de la hoja de coca dentro del territorio peruano. La planta en cuestión forma parte de la ritualidad del mundo andino; pero a partir de la década de 1970, la comercialización de su derivado produjo el auge comercio ilegal de drogas. Dicha actividad ilícita se situó en los valles del Huallaga y Tingo María. Consecuentemente, el gran flujo de capital y la ausencia de un estado regulador dio paso para que los grupos terroristas Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) consigan parte de este flujo de activos, lo cual significó adquisición de armamento y logística para acciones en contra del Estado Peruano (pp. 465-466).

El escenario económico del gobierno aprista es explicado por Gonzalo Llosa y Ugo Panizza (2015), ambos apuntan los factores que provocaron la recesión económica en el país. Los autores mencionan que el Perú, en comparación con otras naciones de la región, sufrió una recesión profunda. Como si fuera poco, denuncian que la recuperación de esta situación económica duró 30 años, un tiempo inusualmente largo. Dicha recesión se reflejó en el PBI, el cual sufrió un crecimiento promedio del 0 % entre 1975 al 2005 (pp. 91-92). Uno de los primeros factores que mencionan los autores fue la limitada capacidad empresarial nacional, insuficiente para incentivar las exportaciones y que abrió paso a la necesidad de productos importados (p. 99). El poco nivel industrial se explica así por la dejadez de un grupo social reducido, poseedor de

las industrias locales. Aquel mal manejo se reflejó en el colapso del sector pesquero debido a la sobreexplotación; mientras que, por otro lado, el sector minero se encontraba en una situación deficiente (p. 104). Este último representaba el carácter extractivista de la economía peruana y a su vez se encontraba diversificada en distintas empresas concesionadas (p. 116). Según González (2019), el joven García recibió un país extractivista y poco industrializado, junto con una inflación inicial de 158.3 % (p. 9). Fueron estos factores los que incentivaron al entonces presidente a intentar tomar control del sector privado (p. 3). Claramente, un escenario desfavorable para los sectores necesitados de las ayudas estatales. Además de la falta de subsidios, la inflación generó inestabilidad en el precio de diversos productos de primera necesidad.

Como relata Palacios (2014), los primeros años de gobierno de García fueron de una gestión pragmática, rodeada de técnicos de distintas ideologías. De ese modo, se logró tomar medidas económicas reflejadas en un crecimiento del PBI. Para 1986, dicha estrategia sirvió para que García obtenga una aprobación del 76 %. Como advierte el autor, los planes económicos del gobierno aprista comenzaron a fallar como por arte de magia negra. El terrorismo, la crisis económica, la corrupción y el populismo fueron aquellos factores en contra del gobierno del APRA (p. 227). González (2019) afirma que el aumento de sueldos, los subsidios para la gasolina (con precio ascendente) y el aumento de la tarifa de servicios como la electricidad (12 % de sobreprecio) fueron objetivamente factores de la caída de la estrategia del gobierno. La necesidad de cubrir las deficiencias llevó a la impresión de más billetes; generándose un aumento inflacionario que ascendió a 2 178 482 %. Monto en contraste total con el 158.3 % heredado de anteriores gestiones. En 1987, García devaluó la moneda nacional *Inti* en 24 %; además de revelar sus deseos por estatizar la banca. Hubo a su vez un incremento en el precio del dólar, ocasionado por la escasez de esta moneda y por la importancia



que cobró dentro del comercio informal (como método de escape ante la constante devaluación de la moneda peruana). Fue así que el 6 de setiembre de 1988, se realizó un paquete de medidas económicas (coloquialmente mencionado como *el paquetazo*), lo cual aumentó los precios hasta un 114 % (p. 2). Por su parte, Palacios (2014) relata que en 1986 empezaron los *paquetes* de medidas económicas; lo que Tamariz en Palacios califica como una *economía de guerra*. Los productos esenciales empezaron a escasear, generándose así las populares filas para el abastecimiento de productos de primera necesidad. No sólo hubo una fluctuación contante del precio en los víveres; sino también un mercado ilegal que funcionó en dólares y a su vez enriqueció a un sector de la sociedad (en su mayoría apristas, apunta Palacios). Es así que, para setiembre de 1988, se realizó la transmisión del ministro de Economía y Finanzas Abel Salinas. Fue anunciado el paquetazo que, a las palabras de Palacios, hizo palidecer al Perú entero. Ello resultó en diversas manifestaciones sociales, las cuales fueron encabezadas por distintos gremios de trabajadores. Durante los siguientes años, se aplicó la misma estrategia económica: la devaluación y cambio de la moneda local. Por otro lado, los ciudadanos tuvieron que enfrentar los constantes cambios en los precios, ocasionado por la inflación creciente en la economía del país (p. 228).

El gobierno de García terminó bajo distintas acusaciones de corrupción. El primer caso surge de los movimientos financieros para la línea uno del Metro de Lima; el segundo, referido al uso del dólar MUC el cual favoreció a más de uno de los cercanos colaboradores del presidente. Palacios apunta que el presidente sólo generó un choque de sectores muy poderosos al terminar su mandato; además de provocar conflictos internos, desorientación y confusión. Siguiendo con el autor, el APRA presentó medidas económicas críticas al creciente liberalismo económico; a pesar de ello, la agrupación política aún sustentaba sus ideas bajo paradigmas tradicionales de los

antiimperialistas de la década de 1960. A pesar de los esfuerzos, las medidas del primer mandato aprista no funcionaron para mejorar los problemas económicos del país (p. 233).

Como se puede observar, bajo la administración aprista, la economía pasó por eventos como el shock económico y la hiperinflación. El ambiente de inestabilidad del gobierno aprista, corresponde al periodo de realización del Taller de Fotografía Social en El Agustino. La colección de imágenes comprende entre los años 1986 y 1988, lo cual añade relevancia histórica a la obra; y a su vez, la posibilita para participar en el relato de la población de El Agustino durante las medidas económicas del presidente García.

### ***1.1.2. El gobierno del APRA, el terrorismo y los medios de comunicación masivos***

Además de los problemas administrativos del gobierno aprista, la presencia del Partido Socialista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL) fue parte del ambiente de incertidumbre social entre 1985 y 1990. Como relata Klarén (2012) el PCP-SL fue un grupo fundamentalista maoísta. Este último calificativo es importante, debido a que, para la segunda mitad del siglo XX, la izquierda comenzó a fragmentarse a nivel global. Es así que el autor señala una clara división entre una izquierda de acorde a los pensamientos de la Revolución Cubana, la China de Mao Zedong o la Rusia comunista. Estos últimos dos fueron el blanco de división dentro de la izquierda peruana (p. 400). Degregori (2010) menciona que la división en la izquierda mundial fue un factor para la creación de PCP-SL, debido a que esta agrupación surgió tras la ruptura del Partido Comunista Peruano. La división entre prosoviéticos y prochinos empujó al líder del Comité Regional de Ayacucho a formar PCP-Bandera Roja. Consecuentemente, se forjó una agrupación paralela denominada Facción Roja, de carácter maoísta, consolidada entre fines de 1969 y febrero 1970. Posteriormente, fue denominado Partido Comunista

Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL), bajo el liderazgo del profesor de filosofía arequipeño Abimael Guzmán Reynoso (p. 19).

El grupo maoísta surgió en el departamento de Ayacucho. Como menciona Contreras (2013), el profesor Abimael Guzmán forjó su movimiento dentro de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. El autor menciona que el PCP-SL buscaba “una combinación de un país autocrático y autoritario”, según los lineamientos de China maoísta. Para 1980, el grupo hizo acto de presencia con el *ajusticiamiento* de cuatro perros y la quema de ánforas en Chuschi, Ayacucho; ello en el marco de las elecciones presidenciales de 1980. Si bien el gobierno de García empezó en 1985, podemos atender de que existe una clara distancia entre la capital y el interior del país. El hermetismo de la capital fue aprovechado por el PCP-SL, lo que generó la creación bases de control, apoyo y adoctrinamiento en las comunidades campesinas, ciertamente aprovechando las condiciones de vida adversas y el abandono de la población por un estado centralista. Sucesivamente, en 1983 se ordenó la intervención de las Fuerzas Armadas en el interior del país con la finalidad de contrarrestar el avance de los grupos terroristas (p. 371). Lo expuesto demuestra que la lucha contra el PCP-SL fue uno de los grandes problemas heredados por Alan García.

Con respecto a la relación que tuvo el APRA con el terrorismo, se puede consultar la publicación de la *Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)* (2003) en cuyo tercer tomo se menciona el escenario de conflicto entre estos dos bandos. Antes de controlar el poder ejecutivo, el APRA se dedicó a criticar las medidas tomadas por Belaunde en respuesta a los actos terroristas del PCP-SL. Sin embargo, durante el mandato de García también se encubrieron distintas violaciones a los derechos humanos. Uno de estos casos fue la respuesta del gobierno ante los motines realizados en penales limeños durante 1986, los que tuvieron como consecuencia ejecuciones

extrajudiciales. Se destaca lo sucedido en El Frontón, uno de los espacios intervenidos con más violencia, donde entre los fallecidos se encontraron 111 internos y 3 efectivos de la marina. Al haber asistido al penal, como menciona la CVR: “el presidente [...] reconoció parcialmente la matanza visitando el penal de Lurigancho” (p. 43). La CVR es explícita al mencionar que hubo avances en estrategia y organización militar; sin embargo, es imposible negar los abusos cometidos por las fuerzas del orden. Durante el gobierno aprista, se registraron 8173 muertes y desaparecidos; a su vez, el 58% corresponde a las agrupaciones subversivas y el 30% a las fuerzas de seguridad del estado (pp. 33-34).

Por el lado de los terroristas, se planteó una estrategia que consistió en el asesinato sistemático de militantes apristas. La finalidad (como cuenta la CVR) fue provocar una respuesta agresiva del estado para así “generar un genocidio del APRA” y quitarles su cara progresista (p. 42). Sumada a los constantes atentados de Sendero Luminoso, se produjo en 1986 la toma de la ciudad de Juanjui a manos del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru. Las consecuencias de esta ocupación fue la militarización del departamento de San Martín.

Como respuesta al asesinato de dirigentes apristas, la CVR hace mención del Comando Rodrigo Franco, nombre de un dirigente aprista asesinado por el PCP-SL. Dicha agrupación fue presuntamente un brazo ejecutor del aprismo. El primer golpe se realizó en contra el abogado Manuel Febres Flores, defensor del senderista Osmán Morote. Al parecer, el asesinato sucedió horas antes del discurso presidencial el 28 de julio de 1988. Tal accionar desmesurado de este grupo paramilitar agravó las diversas denuncias por violación a los derechos humanos. Debido a la poca información sobre dicha mano armada del aprismo, la CVR apunta que el Comando Rodrigo Franco pudo

haberse tratado de un nombre usado por diversos grupos de personas, lo que dificultó los juicios sobre este caso (pp. 53-54).

Según Peter Klarén (2012), el ingreso del presidente García sucedió el mismo año en el cual el PCP-SL inició los atentados terroristas dentro de la capital. Ocasionaron explosiones, asesinatos y secuestros; además de los constantes apagones realizados por la agrupación terrorista. Para 1985, Sendero Luminoso se infiltró en organizaciones civiles y del estado. Uno de los blancos de la organización fue la gran masa de jóvenes universitarios. Debido al boom demográfico y la creación de nuevas universidades fue factible infiltrarse ideológicamente en los salones. El ambiente universitario fue fácilmente capitalizable debido a la reducción del presupuesto universitario y al temor de los alumnos al desempleo dentro del ambiente laboral. Es importante además señalar que el PCP-SL buscó el apoyo de las clases populares y emergentes concentrándose en captar simpatizantes mujeres e infantes dentro de las organizaciones sociales como el programa *Vaso de leche*. Los métodos de convencimiento y adoctrinamiento fueron de mano de un sofisticado método de propaganda, razón por la cual tuvieron apoyo y presencia en algunos sectores lejos del radar del estado (p. 473).

En cuanto a los participantes del Taller de Fotografía Social, no fueron ajenos a la presencia del PCP-SL y las medidas de control por parte del estado.

Yo no lo percibía. Pero siento que se había normalizado la violencia [...]. Había gente mayor que te pedían tener cuidado. Se contaba de personas desaparecidas por policías. [...] Recuerdo que hablaban de *zonas rojas*, etc. Yo era una persona muy poco politizada, será por eso que no choqué con algún interés. Me he metido en todos lados, nunca tuve problemas. Una persona que nos ayudó durante el desalojo [del IV Programa de Vivienda] fue detenido por senderista, pero él no

era, sino que acogía senderistas en su casa. [...] Sí hemos sentido terror al escuchar una torre explotar; o cuando en las noches los policías raqueteaban [por las metrallas]. Era un temor normalizado. “No salgas a la calle porque te puede caer una bala. (Rosa Villafuerte, 2020)

Como relata Raúl Méndez, la presencia del PCP-SL fue un factor a considerar en el cumplimiento de las labores de registro en el distrito. Es así como hubo la necesidad de imprimir un carnet que acredite al tallerista como parte de un programa del SEA. A pesar de ello, Méndez declaró haber tenido percances con las autoridades y durante el desalojo del IV Programa de Vivienda fue detenido junto con Villafuerte. Ambos fueron defendidos por el párroco Francisco Chávarri de la Parroquia Virgen de Nazaret (espacio donde también funcionó el SEA). De lo contrario, pudieron haber sido acusados por terrorismo, según cuenta Méndez. Sumado a este incidente, el tallerista menciona que Daniel Pajuelo también fue detenido en una ocasión, por sospechas.

Importante es reparar en el modo cómo los medios de comunicación masiva crearon un discurso acerca de la violencia interna. Como se desprende de las afirmaciones de Jorge Acevedo (Gargurevich, 2012), durante los ochenta, el público limeño se encontró ajeno a lo que sucedía en el interior; lo cual dejó a un tercio de la población enajenada, sin conocer la realidad del país. Sin embargo, como señala Peralta, Sendero Luminoso empezó a ganar gradualmente protagonismo en la prensa y en la televisión (Gargurevich, 2012, p. 17). Debido al potencial mediático, la prensa brindó más protagonismo a los atentados y bajo el pretexto del morbo y el espectáculo se realizaron afirmaciones como las de Genaro Delgado Parker (fundador del canal 5 de señal abierta): “Para hacer terrorismo hacía falta dos cosas: tirar una bomba, pero tener un camarógrafo atrás para poder hacer noticia. Y eso creaba el terror” (CVR, 2003, p. 503).

La maquiavélica frase no solo describe la amarga simbiosis entre el terror y el espectáculo mediático, sino que generó una mirada crítica y de autorregulación entre los medios de comunicación masiva. Como una alternativa ante estos contenidos, se presentó la necesidad de generar un discurso ante los constantes ataques del PCP-SL y el MRTA, regulando así el impacto de las imágenes de los atentados en señal abierta (p. 503). Debido a la relevancia social de estos discursos, es importante recatar el alcance que tuvieron los medios masivos dentro de El Agustino; con ello también, la exposición de la población a contenidos sensacionalistas o propagandísticos. Según los Censos Nacionales de 1981 – VIII de Población y II de Vivienda, es posible conocer que el nivel de alfabetización en el distrito llegaba a un 89.12 %; además de que el 51.64 % de estos tuvo un televisor en sus hogares. Con esta data, es imposible negar la influencia de los medios de comunicación masivos en el distrito de El Agustino, lo que permitió conocer la situación en el interior del país y estar al tanto de los diversos atentados y secuestros realizados por el PCP-SL y el MRTA.

### **1.1.2 La breve historia de la fotografía en el Perú**

Según lo descrito por Schwarz (2007), el invento conocido como fotografía fue oficialmente proclamado por François Arago y la Academia de las Ciencias y Bellas Artes de Francia, en el año 1839. Curiosamente, la fotografía hizo presencia en el Perú un año después por parte del gobierno francés, el cual implementó la imagen con finalidades agrarias en el territorio nacional. Es así como, casi inmediatamente, aparecieron las primeras casas fotográficas pertenecientes a migrantes de origen francés (p. 42).

Como menciona Moltalbeti (2016), a diferencia de otros medios artísticos como la poesía o el teatro, la fotografía quedó distanciada de las clases populares. El precio de

las cámaras o consumibles para fotografía era inaccesible para las clases pobres del país. Por lo cual, la visión de los fotógrafos era la de un turista dentro de la realidad que observa, existe una “distancia social” (p. 48). Por su parte, Majluf (2006) posiciona a la fotografía en la marginalidad del medio artístico. Debido al realismo del medio, asociado con lo doméstico o lo mundano (pp. 20-21). Sin embargo, hubo un cambio de perspectiva hacia el medio durante el primer gobierno militar de Juan Velasco Alvarado. En este periodo, el enfoque y revalorización de *lo indígena* recategorizó la fotografía como su medio predilecto; del mismo modo, se revaloró la labor de fotógrafos como Max T. Vargas y Martín Chambi, ambos exponentes de la fotografía indigenista en el Perú (pp. 17-19).

Existen dos puntos importantes a discutir sobre la fotografía peruana. La primera va en relación con las afirmaciones de Moltalbeti, debido a que el autor menciona la perspectiva como parte importante de la producción fotográfica. A pesar de la revalorización de los espacios marginales o *lo indígena*, se necesita de un sentido de pertenencia para capturar de una manera eficaz la realidad de estos espacios. Estas ideas se relacionan en gran parte con la finalidad de TAFOS y la necesidad de que sus participantes pertenezcan y residan dentro de los nuevos espacios urbanos de la ciudad. Por otra parte, Majluf (2006) aclara que la historia de la fotografía peruana es revisionista y que constantemente se redescubren nuevos autores y miradas (p. 17).

## **1.2 El Agustino en los años 80 del siglo XX**

Como relata Colunge (2008), debido a la relación de Müller con la Compañía de Jesús, el fotógrafo fue cercano a la institución Servicios Educativos El Agustino (SEA). Fue ahí donde se enteró del existente registro fotográfico de actividades distritales, además de la producción de periódicos murales y calendarios hechos por el área de



comunicaciones del SEA. Al haber observado el trabajo, Müller decidió replicar la experiencia de un taller previo en la región de Ocongate, Cuzco. Dicha actividad, consistió en la enseñanza en captura fotográfica junto con la producción de material fotográfico por parte de los mismos campesinos. Con esta experiencia previa, se realizó el Taller de Fotografía Social en El Agustino y se materializó el deseo de registrar esta zona con el trabajo de los talleristas (p. 65). Las iniciativas de Müller en unión con las actividades del SEA dieron génesis al Taller de Fotografía Social. Este nuevo escenario compartía similitudes con el taller de Ocongate: es el registro por parte de los propios habitantes; sin embargo, la historia de ambos espacios es totalmente diferente. Centrando la atención en El Agustino, se entiende como un área que albergó diversas olas migratorias a la capital junto a una creciente crisis de vivienda.

### **1.2.1 Una ciudad en crecimiento: la migración a la capital**

Antes de la creación de El Agustino, sucedieron distintos factores históricos y sociales en la capital. Henry Dietz (2000), en su libro *Pobreza Urbana, Participación Política y Política Estatal: Lima 1970 – 1990*, describe al Perú como un país dependiente de la exportación de materias primas, las cuales fueron destinadas a las grandes potencias como España, Inglaterra o Estados Unidos. Debido a una mala repartición de las ganancias, la guerra del Pacífico y la inestabilidad política, la pobreza era una deficiencia dura de aceptar (pp. 89-91). Así, se generó una clara diferencia entre la ciudad de Lima y el resto del país, el mismo que se encontraba lejos de su administración y de la posibilidad de obtener servicios básicos o beneficios para sus ciudadanos. Dietz menciona dos autores para describir la desigualdad social en el país: el primero es Albert Berry, el cual explica que el 1 % de la población concentraba el 25 % de los ingresos a finales de los años 70. Seguido a esta descripción, se presenta la afirmación de Richard Webb, quien menciona que: “En 1961, el decil más alto había

mejorado su tajada de ingreso nacional hasta 52.8 %, mientras que el quintil inferior había caído alrededor de 2.4 %” (p. 92).

La desigualdad en los ingresos sumada a las prácticas extraccioncitas y a la inestabilidad política modificaron la vida en el interior del país. En ese sentido, la falta de oportunidades, servicios básicos o calidad de vida, convirtió a la capital en un destino atractivo para migrar y encontrar el tan anhelado progreso social.

Por su parte, José Matos Mar (1986) en *Crisis del Estado y desborde popular en el Perú*, denuncia la creación de una falsa dicotomía de conquistado y subordinado que dio como resultado la división idílica en dos repúblicas: una de criollos y otra de indígenas. Con respecto a las diferencias entre estos dos grupos, es necesario entender aquella facción criolla como un reminisciente de la influencia europea, quienes a su vez fueron reacios a la inclusión de la masa indígena del interior del país. Incluso, es preciso señalar aclaraciones que encasillan a la república de indios como una ciudadanía pasiva, como aclara Mar. Dicha denominación significó quedar al margen del nuevo modelo de patria independiente planteado por los criollos. De esta manera se instauró una persistente discriminación entre serrano y costeño, indio y criollo, y entre lo rural y lo urbano. Los estándares de ciudadano fueron adoptados por la burguesía limeña, dejando todo aquel modismo propio de la región como marginal. Siguiendo con el planteamiento de Matos Mar, el poder a manos del centralismo limeño generó a una red de dominación interna con base en la distancia cultural, social, política y económica; misma desigualdad que el país arrastra desde el estado colonial. Un pequeño grupo de españoles peninsulares y criollos, frente al vasto conjunto nativo desarticulado y explotado (p. 26).

Del mismo modo, José Matos Mar (1980) señala que los criollos monopolizaron el dominio del estado; sin embargo, eran subordinados de los requerimientos del

comercio con las grandes potencias. El Perú logró la independencia a manos de un grupo criollo y caudillos extranjeros, en lugar de conseguirla con la integración de los pueblos del territorio. Además de la división hecha durante la independencia, Matos denuncia este problema como la falta de identidad nacional, ello como resultado de la diferencia entre las dos repúblicas (p. 27). Por otra parte, Contreras (2013) hace mención de un proceso de explosión demográfica causado por la reducción de mortalidad infantil, las altas tasas de nacimientos y las innovaciones sanitarias y medidas para el tratamiento y prevención de enfermedades. El autor menciona que la población se duplicó en la mitad del siglo XX: “siendo de seis y medio millones en 1949 [...] hasta trece millones y medio en el censo de 1972”. De igual manera, la demanda por estudios universitarios generó precarización y politización de estos espacios, los cuales fueron demandados por la población ansiosa de ascender socialmente mediante la educación. Otro factor mencionado por Contreras es la exclusión de los analfabetos del radar electoral, lo que generó que las medidas populistas de los gobiernos se centren en las áreas urbanas con alfabetos votantes. La concentración de los servicios básicos en Lima impulsó las migraciones a las grandes ciudades, generando así un “perfil predominantemente mestizo, urbano y costeño”; en contra posición a una “crisis terminal de la agricultura en la sierra”. Es así que se generan las primeras movilizaciones a la ciudad de Lima, empezando con el cerro San Cosme en 1946 (pp. 314-315), lugar visitado y registrado por más de un miembro de TAFOS en El Agustino durante 1986 y 1988.

A pesar del proceso de industrialización del siglo pasado, Matos (1980) señala que los intereses del capital seguían excluyendo al indígena hasta el siglo XX. Por otro lado, la nueva clase media y obrera fue influenciada por su símil europeo con respecto a métodos de organización e ideología: anarquismo o anarcosindicalismo. De este modo,

los sectores populares y clase media emergente empezaron a tener más influencia en las decisiones del estado. Las movilizaciones sociales a cargo de estos sectores incrementaron y consiguieron cambios como la jornada laboral de 8 horas, mejoras salariales, etc. Por su lado el componente indígena realizó distintas campañas para la recuperación de tierras en manos del sector criollo. Si bien Matos menciona el problema de la identidad nacional, marca los esfuerzos de la clase intelectual a favor del indigenismo y de los movimientos obreros. Sin embargo, como aclara el autor, el indigenismo no fue sino una descripción superficial del mundo andino, desconociendo y romantizando la complejidad de estos espacios bajo la perspectiva de las clases acomodadas del país. Lo mencionado por Matos es plausible conociendo la ya mencionada división cultural entre *lo criollo* y *lo indígena*. Este último sector fue incorporado por el estado en necesidad por generar ingresos fiscales y potenciales votantes para los partidos políticos. Siguiendo con lo que menciona el autor, el reconocimiento del indígena y de las tierras comunales se implementó en la constitución de 1920; sin embargo, ello no solucionó la baja productividad de las tierras, así como tampoco el acaparamiento del territorio a manos de los hacendados. Hubo un intento de valorar *lo indígena* mediante el indigenismo. A pesar de este planteamiento, Matos Mar aterriza argumentando que “la política pro indigenista tubo pretensiones de tutelaje, mas no de realización democrática de la nación” (p. 32).

De esta manera, el indígena no participó dentro del modelo de democracia restringida en favor de los oligarcas, la concentración de poder a su vez impulsó el desarrollo de las ciudades como centros capitalistas. Debido a estas condiciones, se generó una clase media, cada vez más organizada y con participación política. El proyecto republicano le dio la posibilidad de organización y participación en las elecciones de autoridades. Como indica José Matos Mar, las políticas del gobierno

militar de Manuel Odría (1948 – 1956) industrializaron y reorganizaron la estructura del país; se construyeron colegios, escuelas, universidades y carreteras a lo largo y ancho del territorio. La modernización también trajo la creación de nuevos partidos tanto de corte izquierdista como de derecha y centro. Dicha variedad abrió un abanico de opciones de ideología y de gobierno para la clase media y trabajadora que emergió en las ciudades. Pero a pesar de las nuevas esperanzas de progreso, el indígena se mantuvo indiferente (p. 35).

Contreras (2013) menciona que hacia 1980, la población era en su mayoría citadina. El autor apunta a que el porcentaje de población en barriadas durante 1940 era del 28 %, contrastando con el 57 % de habitantes residentes en comunidades no rurales. A raíz de esta concentración en las ciudades, Lima se convirtió en una urbe con 4 700 000 habitantes según el Censo Nacional de Población y el III de Vivienda de 1981 (p. 365). Por su lado, David Collier (1976) en *Barriadas y élites: de Odría a Velasco*, hace énfasis en que hubo una crisis de vivienda en la capital. Se realizó la ocupación de casonas de adobe cerca al centro de la ciudad, donde los alquileres ascendieron, lo que obligó a personas de bajos recursos a encontrar un espacio para vivir en la periferia. Las barriadas fueron espacios ocupados por grupos de familias, normalmente de escasos recursos. Debido a las facilidades y comercialización de materiales como el ladrillo y el cemento, los nuevos barrios fueron construidos con rapidez; aunque, por otro lado, con una perspectiva empírica (p. 43). Es así como no sólo hay una migración hacia la capital, sino también hubo un desplazamiento poblacional del centro de la ciudad hacia las nuevas periferias (pp. 40-43). Al encontrar comodidades y facilidades brindadas por el estado, Collier señala que hubo una propaganda boca a boca, gracias a la cual se difundió y promovió la mudanza hacia la capital, como medio para alcanzar el progreso y respeto social (p. 45).

### **1.2.2 El distrito, historia y población**

Como menciona Matos (1984), Lima sufrió un crecimiento desproporcionado diferente al plan de crecimiento establecido para la ciudad. Esto se debió a la cantidad de peruanos trasladados a la capital, lo que originó la aparición de nuevos centros urbanos ubicados hacia los extremos de la ciudad, en zonas de difícil construcción como son los cerros y los arenales (p. 54). Como menciona Dietz (2000), el distrito de El Agustino se encuentra al este del centro de la ciudad y su creación estuvo asociada con la presencia del mercado mayorista La Parada, ubicado al lado de la Carretera Central. En 1956 comenzó la invasión del cerro San Cosme, el cual se ubicó estratégicamente cerca al centro de abasto. Algunos de los habitantes del nuevo distrito habían sido parte de la mano de obra en las haciendas de la zona. Posteriormente, también se invadió el cerro El Pino y el cerro El Agustino, los cuales albergaron a la mano de obra necesaria para el comercio de la zona. Como describe el autor, El Agustino fue “desde sus orígenes, un distrito pobre y densamente poblado” (p. 150). El orden de la zonificación podemos encontrarlo en la página web de la Municipalidad de El Agustino (2019):

La primera [invasión] ocurrió a partir del 15 de abril de 1947 en el cerro San Pedro de Ate; luego vendrían las de Santa Clara de Bella Luz el 12 de agosto de 1947, el cerro El Agustino el 24 de setiembre de 1947, y siete años después, en 1954, se ocuparon Santa Isabel e Independiente. Estas fueron las primeras cinco barriadas de los cerros de El Agustino (<https://mdea.gob.pe/beta/historia-del-distrito/>, 2019)

Si bien El Agustino albergó una población que se trasladó por la desigualdad social y el centralismo, una segunda gran ola migratoria se produjo en la década de 1980. Como indica Matos Mar (1984), este segundo movimiento fue provocado por el accionar terrorista del Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL) y la

presencia de las fuerzas armadas en el interior del país (p. 98). Dietz (2000) utiliza distintos resultados de censos nacionales y compara cifras clave para entender la condición de El Agustino. Según datos de 1980, el distrito fue el segundo más pobre de la capital. Además de la condición económica, el autor apunta el crecimiento de la densidad poblacional que inicialmente era de 115 personas por hectárea en 1972, cifra que ascendió a 240 personas por hectárea en 1990 (p. 151).

Las dos olas migratorias mencionadas por Matos se pueden observar en las cifras censales que registran el año de construcción de las viviendas en El Agustino. La información se obtuvo al consultar el Censo Nacional de 1981 VII de Población y III de Vivienda. Los datos recolectados muestran una mayor construcción de viviendas durante la mitad del siglo XX. El ritmo de construcción parece reducirse en los años siguientes y se observa un incremento cerca al año de realización del censo (Cuadro 1).

### ***1.2.3 El mercado mayorista y el comercio informal en El Agustino***

El autor Henry Dietz (2000) menciona que la creación del distrito se debe a dos factores: el primero es la carretera central que atraviesa la ciudad de Lima y conecta con la sierra central del país; el segundo, la creación del mercado mayorista La Parada. Dicho espacio junto con la carretera generó demanda de mano de obra, ya sea para el transporte de mercadería como para el negocio. En el año 1956 se invadió el cerro San Cosme, ubicado cerca al mercado mayorista. Por otro lado, el área plana del distrito pertenecía a hacendados, quienes abandonaron sus tierras pero no a los trabajadores que las habitaban. Las invasiones se agruparon tanto en zonas planas, laderas y cerros dentro del nuevo distrito. Fue así como paulatinamente se habitó el cerro El Pino y el cerro El Agustino. Estas nuevas viviendas poseían un color gris sin ningún tipo de vegetación y sus avenidas apenas eran pasadizos peatonales como describe Dietz. De esta manera fue creado El Agustino en 1965, mientras que sus habitantes dependían del mercado

mayorista o poseían trabajos relacionados con este. La posibilidad de comercio en la zona fue suelo fértil para el crecimiento demográfico, como indica Dietz citando a Webb y Fernandez Baca: “la población de El Agustino creció de 117 mil en 1972 a 168 mil en 1981” (p. 150).

El potencial comercial de La Parada provocó un fenómeno llamado comercio informal. Loayza (2008) define la informalidad como toda aquella actividad económica al margen de las cargas tributarias y normas legales definidas por el estado (p. 44). A pesar del potencial en materia económica, la mano de obra del distrito estaba destinada al comercio informal; esto a su vez, asemeja a las denominadas *dos repúblicas* que menciona Matos Mar (1986). Dicha afirmación se sostiene en la clara diferencia entre la formalización dentro del sistema tributario del estado en contraposición a la informalidad causada por el poco control de las autoridades. Matos señala que los mecanismos tributarios del estado no pudieron controlar ni fiscalizar la creciente actividad comercial informal debido a la densidad poblacional y el establecimiento de dichas prácticas alrededor del mercado mayorista (p. 58). Los datos obtenidos en 1986 y 1987 demuestran que “casi dos tercios (63 %) eran empleados del sector informal, de lejos el porcentaje más alto en toda Lima” (Dietz, 2000, p. 151).

La ilegalidad, la legalidad, la clandestinidad y la semiclandestinidad se convierten en un estilo dominante e invasor en el que cristaliza institucionalmente de la nueva cultura y ante cuya universalidad y omnipresencia el Perú Oficial sólo puede responder con el escándalo, la indiferencia o intentos esporádicos y violentos para hacer sentir que sigue existiendo más allá de los límites de la inmensa cashbah limeña. (Matos Mar, 1980, p. 92)

La predominancia de la informalidad, según Loayza (2008), lleva a las empresas pequeñas a perder los beneficios de la formalidad, el resguardo policial, el acceso a



créditos bancarios y la posibilidad de participar en mercados internacionales. La ilegalidad impulsa a empresarios a destinar parte de sus ingresos a sobornos o mafias. Es así que las actividades económicas van de cara a un estado que multa a todo aquel que no cumpla con las normas, las mismas que pueden ser inaccesibles (p. 46). El problema principal del comercio informal es su actividad en espacios públicos; por el otro lado, la falta recaudación de impuestos imposibilita la propia acción de las autoridades. Generando así un ambiente de incertidumbre para el comerciante emergente.

#### **1.2.4 Datos demográficos de El Agustino (tablas en anexo)**

Para acercarnos a la población registrada en El Agustino, podemos usar información de los censos realizados en los años 1961, 1972 y 1981. Estos estudios pertenecen al periodo de tiempo comprendido entre la invasión del cerro San Cosme en el año 1956 y años antes de la creación de TAFOS El Agustino en 1986.

El censo nacional 1981 VII de Población y III de Vivienda posee datos a nivel distrital que son de interés para el presente trabajo. El primer punto para tratar es la edad de los habitantes del distrito de El Agustino. Como podemos ver en el Cuadro 2, la cantidad de niños y jóvenes es considerable, alrededor de 46 mil niños en el rango de 0 a 9 años. A este grupo le sigue jóvenes de 10-19 años con un total que bordea los 40 mil; mientras que los adultos de 20-29 años se reducían a casi 38 mil. Los próximos rangos de edades no van en descenso, por lo cual podemos afirmar que, durante 1981, la población de El Agustino era conformada en mayor medida por personas jóvenes (hasta los 19 años).

De igual manera, el censo de 1981 indica el lugar de nacimiento de los encuestados dentro del distrito. En el Cuadro 3 se observa que el 61.57 % de los agustinianos nació en Lima. A su vez, un total de 12 340 habitantes del distrito llegaron

desde Ayacucho. A este grupo le siguen el grupo procedente del departamento de Junín, con 9 576 personas. Por consiguiente, el tercer gran grupo pertenece a la gente nacida en Apurímac, con una presencia de 6 492 individuos. Este dato puede deberse al desplazamiento causado por la guerra interna del país.

Al comparar el resultado de distintos censos, se puede encontrar un incremento poblacional considerable en Lima. Como vemos en el Cuadro 4, en el año 1940 el departamento de Lima contó con 828 298 habitantes, cifra que aumentó a 4 745 877, lo cual es más del 400 % en 41 años. Con respecto a la zona de Lima metropolitana, los datos del INEI indican que en 1940 habitaban 645 172 personas y para el año 1981 esta cifra aumentó a 4 608 010. La densidad poblacional de la ciudad de Lima en comparación de Lima provincia era también distinta debido a la concentración poblacional en la zona metropolitana que era casi nueve veces mayor a la población rural del departamento, estos fueron apenas 581 280.

Otro último dato importante que rescatar de los censos de 1981 se refieren al nivel educativo de los agustinianos. Se digitó un 89.12 % de personas con capacidad de leer y escribir; de igual manera, la brecha entre sexos no es muy pronunciada: apenas un 1.17 % (Cuadro 5). En cuanto al nivel de estudios aprobados, encontramos un total de 13 596 personas sin ningún tipo de preparación. A pesar de ello, se observa un grupo considerable de personas que ha pasado instrucción primaria y secundaria, siendo las cifras 62 448 y 47 460 respectivamente. Con respecto a la diferencia de sexos, encontramos que el número de mujeres sin estudios es casi el doble que el de hombres. Asimismo, se registraron 1080 varones con estudios universitarios completos, en comparación con las 732 mujeres que alcanzaron este nivel.

## CAPÍTULO II:

### TALLER DE FOTOGRAFÍA SOCIAL EN EL AGUSTINO (1986-1988)

Como narra Thomas Müller (2006) en el libro *Pais de Luz: Talleres de Fotografía Social, TAFOS. Perú 1986-1998*, los talleres surgen de la necesidad de “conocer el país y que sus diversos sectores se reconozcan y valoren mutuamente” (p. 18). El autor y fundador de los Talleres de Fotografía Social describe algunos antecedentes como la realizada por los sindicatos obreros de Alemania o las fotografías de Lewis Hine<sup>2</sup>. Ambos ejemplos sirven para mostrar el medio como un acto de denuncia, ya sea por las malas condiciones de trabajo en el caso de los obreros o por la explotación de niños y mujeres en las fábricas durante la primera guerra mundial (p. 16-17). La familiarización de la población con las cámaras y las fotografías, como indica el autor, creó la necesidad de imágenes como método memoria o denuncia.

Los orígenes de TAFOS se pueden rastrear en la comunidad Cuzqueña de Ocongate, donde Müller y su esposa Helga realizaron algunos talleres de fotografía. En palabras del autor, mediante las imágenes de las comunidades, se buscó un cambio social. Durante estas sesiones, un natural llamado Gregorio Condori solicitó el préstamo de una cámara con la finalidad de denunciar un acto de corrupción. Dicha solicitud impulsaría a Müller a crear TAFOS. Junto con el Comité de Derechos Humanos de Ocongate, se hizo la selección de los participantes para el primer taller (Müller, 2006, pp. 20-21). Como además señala Ángel Colunge en su tesis de pregrado “*El taller piloto de fotografía social de El Agustino (1986-1988): un caso de sistematización*” (2008) los primeros talleres surgen inspirados en los resultados obtenidos en estas

---

<sup>2</sup> Como nos explica Cristián Guerrero (2012) en el artículo *Los Testimonios Fotográficos de Lewis W. Hine sobre el trabajo de los niños norteamericanos, 1890-1930*. Lewis Hine fue un sociólogo estadounidense, el cual desarrolló la fotografía con la finalidad de denunciar la explotación laboral en niños e inmigrantes.

proyecciones hechas en Ocongate. Luego de esta primera experiencia, unos meses después se realizó el taller en el distrito limeño de El Agustino (p. 65). La presencia de la Compañía de Jesús fue importante para la génesis del proyecto: gracias a dicha institución, se consiguió infraestructura y el apoyo de los miembros del SEA (pp. 104-105). Consecuentemente, TAFOS experimentó un proceso de institucionalización constante desde sus comienzos en 1986, hasta su final en 1998; sin embargo, entró en conflicto con el concepto de ONG (Organización No Gubernamental) y la generación de ingresos por las fotografías resultantes de los distintos talleres. Müller (2006) afirma que: “hacer negocios y conseguir ingresos desde una organización no gubernamental resultó una tarea difícil, ya que por su orientación no atiende el corto sino en mediano y largo plazo” (p. 31). Asimismo, señala que a ese escenario se sumaron los nuevos cambios sociales y globales como fueron la politización y militarización de las organizaciones sociales; y también el neoliberalismo emergente. Todos estos factores provocaron que TAFOS deje de funcionar en 1998 (pp. 31-33). A pesar de las necesidades económicas, fue gracias a la realización de otros talleres que TAFOS obtuvo reconocimientos como el *Premio Ensayo Fotográfico Casa de las Américas de Cuba*, en 1998; además, las fotografías fueron publicadas en revistas de circulación nacional. Debido a los resultados en estos talleres, TAFOS logró expandirse por el territorio nacional. Las distintas oficinas de funcionamiento y la necesidad de un orden llevaron a TAFOS a convertirse en una institución con una jerarquía y funciones establecidas (p. 68).

El legado del taller de fotografía social ha sido punto de partida para trabajos académicos, así como de publicaciones impresas y digitales. Además, están las publicaciones referidas a Daniel Pajuelo, miembro del taller en El Agustino. El tallerista, enfocó su desarrollo en el campo fotográfico y periodístico hasta el fin de sus

días en el año 2000. Para el fotógrafo fallecido a los 31 años, TAFOS fue fundamental para su formación. En 2014, la exposición de su obra formó parte de la Segunda Bienal de Fotografía de Lima. El mismo año, se publicó *La Calle es el Cielo: Fotografías de Daniel Pajuelo*, libro que muestra el recorrido del artista por el Taller de Fotografía Social, así como su trabajo independiente.

### **2.1 Metodología de enseñanza de TAFOS en El Agustino**

En un principio, el Taller de Fotografía Social en El Agustino tuvo como objetivo la publicación de un calendario en el año 1987. Para dicha labor, según Colunge (2008) se siguió una metodología intuitiva y sobre la base del ensayo y error, la cual estaba influenciada a su vez por el sistema de enseñanza usado en el SEA (p. 175). Según la página web de la institución jesuita, apoyaron la modernización de la infraestructura pública mediante métodos de organización y construcción colectiva; además de haber instruido a la población para la autoconstrucción de sus viviendas. La labor del SEA comenzó en 1978 junto con el registro escrito y fotográfico de las actividades realizadas. De este modo, la institución sirvió de base para la realización de TAFOS en El Agustino.

Debido a la tecnología de la época, el aprendizaje técnico quedó de lado. Los alumnos usaron cámaras Yashica T3 (imagen 1), automáticas y de bolsillo; mientras que los rollos eran procesados dentro del SEA por un técnico. Como mencionó la tallerista Villafuerte: “No había más que hacer, sólo abrir la ventanilla del obturador y disparar” (Villafuerte, 2020). La distancia con el apartado técnico enfatizó la necesidad de una premisa clara en cada fotografía, premisa que fue infundida en los talleristas, pues TAFOS buscaba una *visión desde adentro*, la cual a su vez era destinada exclusivamente a los ciudadanos del distrito de El Agustino. “Todos tenemos una idea

de lo que es el barrio, entonces hagan eso. Capten fotos de la realidad de El Agustino. Tomen fotos a lo que ustedes quieran” (Watanabe parafraseado por Méndez, 2020).

### IMAGEN 1:

*Cámara Yashica T3, portada de manual de instrucciones. Fuente: Manual Yashica T3*



Según Colunge (2008), antes del calendario del año 1987, los miembros del taller se organizaron conforme al número de cámaras disponibles y marcaron rutas para recorrer en grupo. El autor señala que conforme se desarrolló el taller, los participantes demostraron una perspectiva social y política ante las situaciones fotografiadas (p. 169). Ello se grafica en el constante registro de construcciones comunales como la capilla de Villa Hermosa o la instalación de tuberías en el cerro El Agustino. Del mismo modo, se tiene registro de eventos como la ocupación del IV Programa de Vivienda y las distintas

manifestaciones sociales alrededor del Paro Nacional en contra del primer gobierno de Alan García.

En un inicio, los rollos fueron revelados por Müller. Posteriormente, el tallerista Raúl Méndez, quien también formó parte del SEA, aprendió el revelado fotográfico, por lo cual se dedicó a esta labor junto a Watanabe. La práctica constante de revisar el material fue fundamental para la enseñanza del lenguaje fotográfico. En este caso, se usó empíricamente el método. La tallerista Rosa Villafuerte describe que luego del revelado, se procedía a un debate sobre las fotografías. De este modo se podía conocer aciertos y errores dentro del proceso en función de reconocer si las imágenes “representan o no la experiencia que has querido registrar”. Consecuentemente, las fotografías del taller fueron expuestas en locales como iglesias y bibliotecas populares. La reacción de las personas, según mencionan Villafuerte y Méndez, era de curiosidad e interés hacia las imágenes. El hecho de que las fotografías fueron hechas para los mismos pobladores descartó distintas connotaciones negativas sobre el estilo de vida particular en El Agustino: “Es una imagen despectiva pensar que nosotros mostrábamos la pobreza o algo feo. Lo que siempre se observaba era entusiasmo, sorpresa y reflexión” (Méndez, 2020).

La tesis que se presenta analiza 18 fotografías divididas en 4 categorías: Paisajes y arquitectura, retratos, organizaciones y marchas; y, por último, actividades sociales y religiosas. La organización de la muestra responde a la necesidad de abarcar distintos aspectos de la sociedad de El Agustino. De igual manera, dentro de cada categoría, las imágenes recorren distintos aspectos del *modus vivendi*, así como también sus métodos de organización, participación política, de recreación y devoción.

## 2.2 Metodología para el análisis para la muestra fotográfica

La fotografía posee dos ramas necesarias para su creación: la técnica y la estética. La primera refiere a las cuestiones químicas, ópticas y mecánicas que permiten capturar la luz y plasmarla en un soporte. La segunda rama apunta a la composición de sus partes. Para Dondis (2011), el significado de una fotografía no sólo se encuentra en la presentación de ciertos símbolos; además de ello, se debe tener en cuenta la forma y el orden en el cual estos son presentados. El plano bidimensional de una imagen es el área de expresión para el artista, quien maneja las formas dentro de su encuadre, en ello consiste su capacidad comunicativa. A pesar de lo mencionado, es importante afirmar que existe un factor subjetivo al momento de ordenar elementos en una fotografía (p. 34). Por su parte, en el modelo de enseñanza de TAFOS, la primera rama fue dejada de lado por los talleristas. Esto se debió a que la mayoría de los participantes<sup>3</sup> no poseía conocimiento técnico en fotografía, por lo que se utilizaron cámaras con funciones automáticas. El tallerista recibía una cámara cargada con un rollo y el material resultante era revelado en la institución. Es así que la enseñanza en fotografía reparó netamente en cuestiones comunicativas y estéticas: “Regresábamos a la institución, revelábamos y revisábamos lo hecho. Sobre la revisión, los promotores de la ONG revisaban y sobre esa selección se hace un debate. Se esclarecían cuestiones técnicas luego” (Villafuerte, 2020).

Esa es la razón por la cual el presente análisis está centrado en la composición de los elementos en el encuadre por sobre las cuestiones técnicas. A pesar de ello, es importante reparar en la descripción de las cámaras usadas; atendiendo así a las ventajas o desventajas de la fotografía en cámaras automáticas. Del mismo modo, se necesita

---

<sup>3</sup> A excepción de Daniel Pajuelo y Raúl Méndez. El primero había realizado estudios en el Instituto Gaudí; el segundo, realizaba registro de eventos familiares y sociales.



explicar las características propias de la fotografía en escala de grises debido a que este tipo de fotografía posee otras formas de análisis que no comprenden el color o la temperatura de la luz. El conocimiento de la cámara y el soporte pueden explicar las limitaciones técnicas y las decisiones de los talleristas ante ciertas situaciones registradas.

### **2.2.1 *Los autores y la encomienda de TAFOS***

El taller de fotografía social en El Agustino registró un total de catorce participantes. Como apunta Colunge (2008), fueron todos miembros de otras áreas del SEA y personas cercanas a la institución, entre ellos los jóvenes participantes de organizaciones populares o residentes del distrito (p. 133).

Habiendo esta cantidad de participantes con distinta procedencia, es imposible dejar de lado la perspectiva personal de cada uno. Müller (2006) realiza unas apreciaciones sobre los participantes:

Todos sus miembros leían periódicos y revistas, veían televisión y frecuentaban el cine. La mayoría había pasado por la educación secundaria y soñaba con profesionalizarse. Además, compartían un compromiso político y social que había encontrado eco en el trabajo parroquial [...] al permitirles volverse líderes y comunicadores. (Müller, 2006, p. 22)

Dondis (2011) menciona que lo expresado en una fotografía no sólo es resultado de la visión particular del fotógrafo, sino que la forma y el contenido del encuadre también son afectados por el contexto social e histórico donde se encuentra el autor. En ese sentido, se propone que la fotografía es un producto de su tiempo y de las condiciones que lo formaron como individuo (p. 34). En el caso del Taller de Fotografía Social en El Agustino, cada participante fue escogido con la finalidad de abarcar las distintas actividades dentro del distrito. Ello explica el registro de distintas marchas,

comedores populares y actividades sociales. Es importante tener en cuenta la proximidad de los autores con los personajes presentes en la obra. Como explica Burke (2001), al momento de interpretar una fotografía se corre el riesgo de determinar algo que los autores no pensaban. Para ello, es importante conocer el conjunto de códigos culturales propios del autor, entender el espíritu del tiempo donde este habita. Burke afirma que un correcto análisis de la fotografía no puede separar al autor de su contexto (p. 50). Por otro lado, cabe reflexionar sobre el supuesto de haberse realizado por una persona ajena al distrito o con un fenotipo distinto al de sus habitantes. En aquel escenario hipotético, el resultado de las fotografías habría sido totalmente diferente. Esto se debe al grado de familiaridad con el que sólo los propios miembros del distrito podían tener. Como menciona Raúl Méndez:

Es así como empezamos a tomar fotos con una cámara la cual turnábamos.

Teníamos un conjunto de imágenes y cuando vimos las fotos, para todos fue un hallazgo. Era fresco y natural, con un grado de autenticidad que no poseían los fotógrafos que venían a retratar El Agustino. (Méndez, 2020)

Además de la perspectiva de los miembros de TAFOS en El Agustino, se puede identificar que hubo cierta influencia institucional que afectó los resultados de la obra en relación al SEA como el sustento institucional para la realización del taller. Por lo cual, a pesar de la libertad individual de los talleristas, se puede entender que hubo un enfoque conceptual detrás del registro: una *encomienda*. Dicho concepto es descrito por Maria Short (2014) como los distintos parámetros conceptuales para la realización de un trabajo fotográfico. La encomienda (en su forma anglosajona *brief*) puede partir de la subjetividad del artista, de esta manera ofrece una sensación de libertad creativa e individual; sin embargo, el trabajo puede verse influenciado por el pago de un mecenas o por alguna inclinación política o ideológica. En el caso de TAFOS en El Agustino,

dicho enfoque respondió a una necesidad previa del SEA, puesto que en dicha institución se utilizó la fotografía para el registro de sus actividades sociales dentro del distrito. A pesar de ello, la tallerista Rosa Villafuerte señala que la producción del taller se debió a la necesidad de buscar otro enfoque para el registro de los habitantes del distrito limeño.

El SEA poseía un registro fotográfico, pero se necesitaba una mirada desde dentro de las instituciones. Cuando tú manejas el tema, sabes bien los problemas y las necesidades. Imagino la finalidad fue esa, tener una visión desde adentro y la selección buscó eso. Con el material se debatía, no en cuestiones técnicas, sino en saber si la foto mostraba lo que queríamos mostrar. Representan o no la experiencia que has querido registrar. Luego se revisaba por repeticiones y buscaban la mejor hecha. No había una exhaustiva clase de edición o técnica fotográfica. (Villafuerte, 2020)

Si bien los talleristas tuvieron libertad con respecto a los temas de sus fotografías, podemos entender que el perfil de cada uno fue estratégico. De esa manera se pudo delimitar el contenido hacia ciertos esquemas y situaciones debido a quienes participaban activamente dentro del distrito. Como profesora Burke (2001), la fotografía genera así la posibilidad de escribir *la historia desde abajo* mediante el registro de la vida cotidiana de la gente más sencilla (p. 15). Habiendo rescatado todas estas ideas acerca del autor de una fotografía, podemos concluir que para el caso TAFOS en El Agustino se poseyó control de los temas registrados, escogiendo y abriendo las puertas a jóvenes que cumplieran con el perfil necesario para el registro del distrito. Por lo cual es necesario entender la relación entre el tallerista con su entorno, además de cualquier dato que describa su manera de pensar o experiencias de vida.

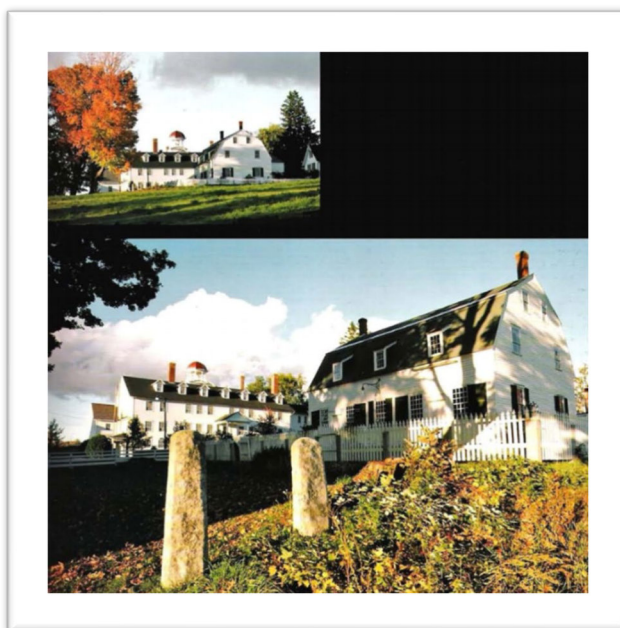
### **2.2.2 Cámaras y soporte**

La cámara usada por los talleristas fue una Yashica T3. Dentro del manual de instrucciones del producto, se describe como “completamente automática y compacta de 35 mm con enfoque automático” (p. 3). El documento define el modelo como una cámara de formato de 35 mm, medida que se refiere al ancho de la película usada en los rollos fotográficos descartables. La cámara posee un lente fijo Carl Zeiss Tessar T de 35 mm de distancia focal, además posee exposición y enfoque automáticos (p. 58). La información en el manual subraya la facilidad para que el usuario capture una imagen ignorando cuestiones técnicas como medición de luz, enfoque o balance de blancos. Así como menciona Müller (2006): “[las cámaras] tenían un pequeño zoom, pero este casi no se utilizó”. Con esa afirmación, podemos entender que los talleristas no se preocuparon en absoluto por las cuestiones técnicas. Se puede afirmar que muchos sólo tuvieron que preocuparse por el contenido de sus encuadres y de disparar. Sumado a ello, se encuentra la similitud del lente con longitud focal de 35 mm con respecto a la visión humana. Dicha afirmación es compartida por Müller, quien menciona que: “resultó muy adecuado, al ofrecer el ángulo más cercano al ojo humano” (p. 23). Sin embargo, Freeman (2011) apunta a que, para las cámaras de 35 mm, las distancias focales entre 40 mm y 50 mm aproximan mejor a la perspectiva humana. Siguiendo lo que menciona Freeman, podemos entender la longitud focal como el ángulo de visión que permite el registro de mucho más espacio. Asimismo, las distancias focales con mayor valor limitan la visión dentro del encuadre, mientras que las de menor valor tienen un ángulo de visión mayor y por ende capturan muchos más objetos o espacio (p. 100), tal y como se observa en la imagen 2. Al entender este concepto, la longitud focal usada en TAFOS de El Agustino (35 mm) se encuentra ligeramente lejos del rango descrito por Freeman. A pesar de la afirmación de Müller, se puede entender que la

longitud focal se encuentra cerca de la perspectiva humana; sin embargo, dicha distancia focal puede mostrar tanto personajes como los escenarios donde se encuentran. Tener registro del contexto en las fotografías es una finalidad mencionada por Müller: “las precarias condiciones de vida y vivienda que caracterizan a este [distrito] se convierten en el tema principal de su trabajo” (p. 23).

### **IMAGEN 2:**

*Primera fotografía hecha con una distancia focal de 400mm; la segunda, con un lente de 20 mm. Fuente: Freeman (p. 101)*



Al igual que con la óptica, es importante atender al formato de las fotografías. Las cámaras automáticas Yashica T3 utilizan rollos de película de formato 35 mm. A pesar de la posibilidad de haber usado rollos a color, el caso de TAFOS en El Agustino fue realizado en escala de grises (blanco y negro). Se puede pensar que esta elección fue por factores económicos que respondieron a los presupuestos manejados por el SEA.

Mediante el uso de los rollos monocromáticos no se puede registrar los colores; no obstante, a pesar de esta pérdida de información, la carencia de color abre otras posibilidades expresivas y estéticas. Además de ello, se suman las ideas preconcebidas sobre la fotografía en blanco y negro. Un prejuicio interesante de apuntar es el mencionado por Sara Graham en Burke (2001): “una foto de un suave color sepia emana el aura serena de las cosas pasadas, mientras que la imagen en blanco y negro puede transmitir una sensación de cruda realidad” (p. 27).

Otra apreciación es la de Michael Freeman (2008), quien señala las ventajas de la ausencia de color: el blanco y negro puede lograr “más expresión en la modulación del tono, en la transmisión de la textura, el modelado del volumen y la definición de la forma”. A pesar de la afirmación de Sara Graham sobre la *sensación de cruda realidad*, Freeman califica la fotografía en blanco y negro como *abstracta*, ello al no transmitir color y dar mayor importancia a las formas (p. 126). Mientras tanto, en *El Gran Libro de la Fotografía en Blanco y Negro* (2012) se hacen las siguientes aclaraciones sobre esta característica: “Todas las distracciones del color desaparecen y lo que queda es la estructura y la forma de un lugar, objeto o persona. Tiene algo que no deja indiferente” (p. 3). Condensando todas estas ideas sobre la fotografía en escala de grises, podemos entender que la principal desventaja es la falta del registro del color, y a pesar de ello, podemos afirmar que adquiere cierta sensación de realismo mientras que enfatiza las formas, texturas y la composición dentro del encuadre.

### **2.2.3 Público del Taller de Fotografía Social El Agustino**

Como relata Colunge (2008), el Taller de Fotografía Social en El Agustino surge con un proyecto en concreto: el calendario de la institución Servicios Educativos El Agustino (SEA) del año 1987. Hasta ese entonces, el Área de Comunicación y Sistematización de este organismo se encargaba de registrar las diversas actividades con

la población. A partir del proyecto del calendario, Enrique Watanabe (responsable del área) decidió trabajar con Thomas Müller en la elección de los participantes y la realización de las fotografías. Como señala Watanabe, el taller como tal no era la finalidad; por el contrario, se poseía la “necesidad de construir una especie de fototeca, de comenzar a documentar los procesos sociales” (citado por Colunge, 2008, p. 105). Por su parte, Müller (2006) resalta una finalidad enfocada a los propios protagonistas del material: “es tanto un espejo como una memoria autorizada por la colectividad” (p. 22). Asimismo:

[La selección fotográfica del calendario del SEA] se hizo grupal, la idea era que cada uno [de los talleristas] debía tener una foto en este. Entonces comenzamos a seleccionar fotos de los miembros. Casi todas son de personas que participaban del taller. Cuando empezamos a hacer exposiciones en periódicos murales también se hacía debates mientras se montaban las exposiciones. (Méndez, 2020)

Durante la realización del Taller de Fotografía Social en El Agustino, una de las finalidades de los talleristas fue exponer la fotografía ante los mismos pobladores del distrito. Una vez en el proceso de producción fotográfica se realizaron distintos debates para escoger las imágenes que luego fueron mostradas al público, por ello se realizaron exposiciones en capillas, periódicos murales, comedores populares o locales comunales (imagen 3). Claramente, el público objetivo para TAFOS en El Agustino fueron los mismos protagonistas de las imágenes. En ese sentido, puesto que dicho público tuvo un acercamiento casi inmediato con la obra fotográfica, es importante notar las reacciones que tuvieron ante el material.

**IMAGEN 3:**

*Raúl Méndez, Rollo 167, 1988. (Fuente: Archivo TAFOS-PUCP)*



Mucho recuerdo el entusiasmo y la sorpresa de verse en las fotografías. Algo de incomodidad, pero en menor medida; yo recuerdo que a la gente le gustaba verse en las fotos. Es una imagen despectiva pensar que nosotros mostrábamos pobreza o algo feo. Lo que siempre se observaba era entusiasmo, sorpresa y reflexión. Se acompañaban las fotos con textos de la problemática, siempre complementando las fotos. (Méndez, 2020)

Como señala Méndez, es erróneo pensar que obra de TAFOS en El Agustino es un registro de la pobreza o de las precarias condiciones de vivienda. Visión que quizá sea compartida por un público ajeno al distrito, que desconozca el contexto o las condiciones que dieron forma al espacio. Sin embargo, al entender las intenciones de este primer taller, junto al público al cual fue destinado en un principio, podemos concluir que la obra no presentó en sí un prejuicio hacia las condiciones económicas de los espacios y personajes, dado que los talleristas pertenecieron al mismo sector social que se registró y el resultado a su vez fue destinado hacia el público protagonista de las fotografías. Durante este proceso de producción, podemos entender que las imágenes resultantes escaparon de los prejuicios de carácter económico o incluso racial. Así, la obra de TAFOS en El Agustino cumplió la función de espejo. Los talleristas no fueron



ajenos a observar las diversas reacciones de sus fotografías ante los pobladores del distrito. Como menciona Rosa Villafuerte:

Lo primero que siempre hacen las personas es ver si es su barrio, están ellos en la foto o un conocido. Lo segundo es, si es una foto histórica, reflexiones sobre cómo era el barrio. Y si son actuales, reconocen lo que se quiere mostrar en la foto. La fotografía va a hablarte de algo y va a llamar tu atención. (Villafuerte, 2020)

#### ***2.2.4 La composición, conceptos de análisis para el caso de TAFOS en El Agustino***

La necesidad de comunicación y la poca relevancia del conocimiento técnico hicieron que el proceso de aprendizaje fotográfico de TAFOS se centrara en la composición. Según Dondis (2011), la composición se refiere al diseño de los elementos dentro del encuadre. Este concepto da paso a las posibilidades creativas y comunicativas del artista, quien tiene potestad de incluir y excluir elementos con la finalidad de registrar patrones y asociar elementos para producir distintos significados (pp. 34-35). TAFOS tuvo un enfoque destinado a comunicar de manera clara mediante fotografías. Ello se demuestra al observar el proceso de selección de imágenes, así como también se evidencia con la fórmula de aprendizaje en la materia.

Con el material se debatía. No en cuestiones técnicas, sino en saber si la foto mostraba lo que queríamos mostrar. Representan o no la experiencia que has querido registrar. Luego se revisaba por repeticiones y buscaban la mejor hecha. (Villafuerte, 2020)

Para entender la composición de las fotografías no sólo es necesario entender el contexto, sino también el cómo funcionan las normas compositivas y cuáles son los elementos que hacen posible comunicar mediante la imagen. Dondis (2010), tiene como premisa definir aquellos conceptos específicos y propios del lenguaje fotográfico.

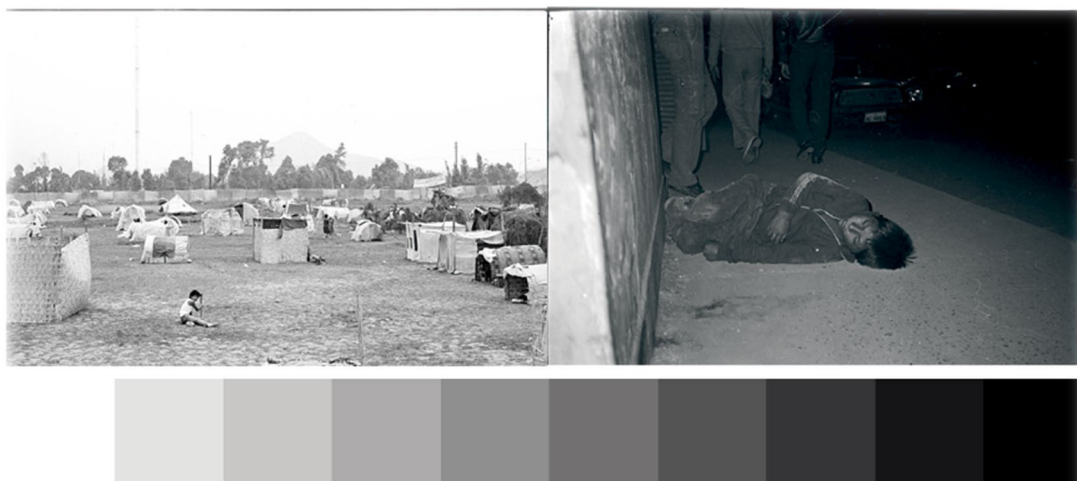
Razón por la cual la autora menciona a Joan Costa, quien plantea la fotografía como “la capacidad de producir imágenes icónicas a partir de la luz y por medios técnicos sobre un soporte sensible”. Según su premisa, la fotografía posee dos aspectos relacionados entre sí: el primero abarca las cuestiones técnicas y analógicas propias del soporte; mientras que el segundo refiere concretamente al “repertorio sígnico especializado”. Costa propone la posibilidad de analizar la fotografía como expresión visual autónoma, dejando de lado lo técnico y analógico (p. 142). El planteamiento de Costa es interesante debido a que posee similitud con el proceso de enseñanza fotográfica en TAFOS. Como se ha descrito, la metodología no reparó en lo técnico o lo analógico. En cambio, se fundamentó en la capacidad comunicativa de cada fotografía. A ello se sumaron las limitaciones y ventajas que ofrecen las películas en escala de grises, razón por la cual el concepto de color no forma parte de este análisis. Del mismo modo, los valores técnicos quedan en un segundo plano debido al uso de cámaras con funciones automáticas. La fotografía de TAFOS en El Agustino es de naturaleza empírica; a su vez, fue forjada con una perspectiva comunicacional.

Zunzunegui (2010) describe la estructura interna de una imagen, la cual consta de diversas variables y a su vez recoge la clasificación de Vilches respecto a los valores cromáticos y espaciales. Los primeros refirieron el aspecto graficado por la luz, mientras que los segundos al orden que poseen los elementos dentro de la fotografía (p. 138). Ante esta división y conociendo las características de la obra de TAFOS en El Agustino, podemos elegir las variables para nuestro análisis. La primera de las variables cromáticas a mencionar, teniendo en cuenta la ausencia de color, es la tonalidad o clave. Ello se determina en función de la cantidad de luz en una escena y se grafica en las distintas tonalidades de imagen. En nuestro caso, todas aquellas comprendidas entre desde el blanco al negro. Así como describe Pariente (1990), la terminología usada para

referir esta variante se divide en *clave baja* y *clave alta*. La primera describe una predominancia de tonos claros o blancos; mientras que la clave baja, presenta muchas más sombras y tonos oscuros (imagen 4). La mayoría de las fotografías del taller son realizadas en espacios públicos, por lo que las imágenes suelen presentar dos tipos de iluminación. El primero es una luz uniforme y suave a causa del clima nublado de la capital y el segundo es una luz dura con sombras marcadas, resultante la presencia de neblina y nubes en la capital. En menor proporción, las fotografías en clave baja son hechas en interiores. También se puede mencionar unas pocas en exterior y usando un flash de antorcha para iluminar la escena.

#### **IMAGEN 4:**

*A la derecha la fotografía EA121-28A de Villafuerte, la cual posee tonos medios y claros. A la izquierda, la fotografía EA 123-34 de Méndez, la cual posee una cantidad considerable de tonos oscuros debido a la falta de luz solar.*



**Clave alta**

**Clave baja**

El enfoque o nitidez de una imagen depende del objetivo usado en la cámara. Freeman (2010) describe que debido a que esta variante se encuentra condicionada a la óptica, de ello depende el grado de libertad y elección del área de enfoque. Debido a que

las cámaras Yashica T3 usadas en El Agustino, poseen un lente de 35 mm, al ser un objetivo angular, no presenta un enfoque selectivo; mientras que en las imágenes resultantes no se observa un contraste entre nitidez y desenfoco. Lo característico de la obra de TAFOS se presenta en sus planos abiertos y en la profundidad producto del lente de 35 mm. Freeman menciona que los objetivos angulares, como el 35mm, proporcionan una vasta profundidad de campo (imagen 2); del mismo modo, brindan nitidez en todas las superficies registradas (pp. 94-95). Así, a pesar de que los talleristas no tuvieron elección en la óptica de las cámaras, el enfoque usado brindó la posibilidad de presentar los escenarios con una profundidad nítida y con paisajes claros, logrando una síntesis entre el espacio y las personas que lo habitan.

La presencia de profundidad de campo en las fotografías de TAFOS en El Agustino permite el reconocimiento de las diversas texturas de los espacios. Para Freeman (2010), la textura es un concepto apreciable por la vista, la cual también genera la ilusión del tacto. Al momento de mostrar una textura en una fotografía, el espectador es capaz de reconocer dicha superficie y asociarla con un conocimiento previo. De este modo, reconoce la sensación de tocar algo áspero o suave. El autor también indica que una textura puede ser generada por la repetición de un elemento único, formando así grandes conjuntos de elementos similares. Además de la repetición, la escala en la cual son presentados estos conjuntos influye en su transformación en texturas, como en el caso de un conjunto de elementos similares observados a la distancia (imagen 5). Una propiedad que menciona Freeman es la dependencia entre la textura y la iluminación del espacio. El autor refiere que las luces difusas no enfatizan el relieve de los objetos, a diferencia de las luces duras que generan sombras más marcadas. Es así que la textura de los espacios puede ser enfatizada dependiendo de las condiciones lumínicas de la escena (p. 50). Al relacionar este concepto con la obra del

Taller de Fotografía Social de El Agustino, podemos entender que este concepto será también dependiente del clima de los escenarios o la posibilidad de iluminar durante la noche. Es así como el clima de la ciudad de Lima va a determinar tanto la clave de iluminación como la visualización de texturas. Así también, el contraste entre los escenarios creados por los diferentes materiales presentes en el distrito como metal, madera, cemento, ladrillos y tierra, los cuales se anteponen a las vestimentas y la piel de los habitantes del distrito. De esa manera, se crea una clara división entre las texturas de los personajes y el entorno donde se encuentran.

#### **IMAGEN 5:**

*En la imagen EA 8-35A, hecha por Óscar Garay, se puede observar en el fondo un conjunto de edificaciones, las cuales por similitud y distancia se convierten en una textura dentro de la fotografía. Del mismo modo, es observable la diferencia entre las texturas de los personajes con las que conforma el espacio donde se encuentran.*



Otra variable definida por la técnica es el *momento*. Freeman (2010) reconoce que esta variable depende de la elección del fotógrafo. Sin embargo, la decisión del momento también depende del tiempo que tarde la cámara en capturar la luz. En

muchos de los casos y dependiendo de las condiciones lumínicas, el tiempo de captura fotográfica puede durar menos de un segundo, dejando al autor con la labor de elegir en qué momento disparar el obturador. Freeman advierte que la elección del tiempo tiene un peso importante para la composición de la imagen; es decir, que la elección del tiempo depende del orden de los objetos en movimiento y las expresiones corporales (pp. 98-99). Con respecto al concepto, este se grafica en los intervalos temporales escogidos por los talleristas al momento de realizar las imágenes. Así se evidencia la decisión de incluir o excluir elementos, sin olvidar la posibilidad de escoger la postura de sus personajes y recoger sus expresiones.

Por su parte, las variables espaciales se refieren a cómo los objetos han sido registrados dentro del encuadre, de esta manera se presentan elementos que generan orden y movimiento en un plano bidimensional. Debido a la falsa sensación de profundidad se requiere describir un orden para identificar los distintos elementos y a qué distancia se encuentran entre sí. Para organizar los objetos en la distancia, es necesaria la definición de planos. Pariente (1990) divide estos en tres categorías, el primero, usualmente más próximo a la cámara; el plano del sujeto, donde se encuentra el individuo; y por último, el plano de fondo. Diferenciar los personajes del fondo en la fotografía es una necesidad estética. Así como menciona Freeman (2010), la relación entre el personaje y el fondo debe de ser identificada y distanciada. Ello en función de diferenciar los distintos planos de la imagen, a pesar de la jerarquía presente, el autor aconseja no dejar de lado las posibilidades compositivas que aporta el fondo a la escena general (pp. 46-47) (imagen 6).

#### **IMAGEN 6:**

*Fotografía EA 121 – 28A, autor Rosa Villafuerte. División en planos.*

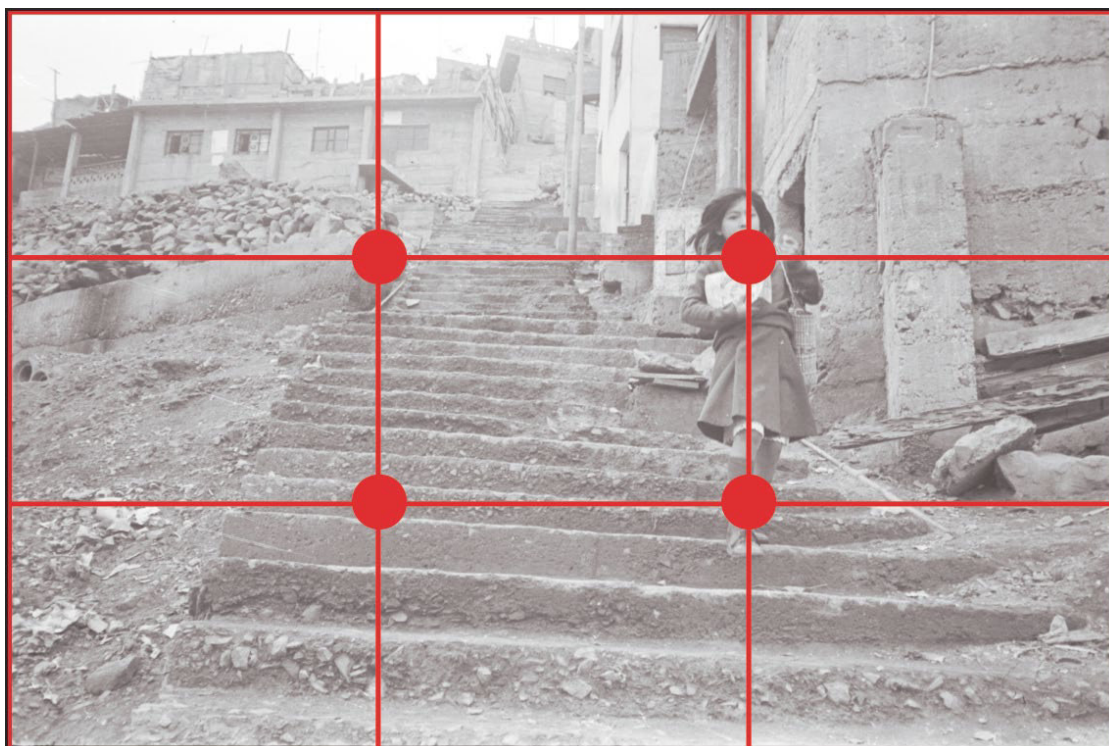


Por otro lado, la *proporción* es “la relación cuantitativa entre una parte de un objeto y el todo” (Pariente, 1990, p. 100). En fotografía se refiere al espacio de encuadre que recibe cierto elemento o personaje. Según Freeman (2010), existe una clara división entre los objetos que logran captar nuestra atención de los que no. A pesar de esto, se puede dar importancia a un elemento mediante su proporción en el encuadre. Sin embargo, el autor defiende que el tamaño de los elementos no es el único factor que enfatiza uno de ellos, por lo cual acude al concepto de *peso visual*, que consiste en el impacto que recibe un elemento por sobre los demás, lo que responde a distintos factores. Algunos tópicos como la sexualidad, la ternura, el horror o lo desagradable pueden dotar de peso visual a algo en específico; asimismo, esta se puede obtener con relación a la ubicación del elemento dentro del encuadre. No obstante, Freeman advierte que el impacto en el espectador depende de sus intereses personales, por lo cual el peso visual de algunos objetos puede poseer más relevancia por una cuestión subjetiva (pp. 58-59). Para Pariente (1990) existen cuatro zonas estratégicas dentro de la composición

fotográfica, conformadas por las intersecciones de dos pares de líneas paralelas, las cuales dividen cada lado en tres partes iguales (imagen 7). El autor menciona que la *regla de los tercios* es una derivación de un esquema anterior centrado en las proporciones áureas; sin embargo, especifica que la división por tercios es de uso común en fotografía. Existen límites a la regla, al igual que Freeman, Pariente menciona que no existe una fórmula específica para llamar la atención del espectador; sin embargo, los puntos de intersección de la regla de tercios sirven para ello (pp. 101-102).

#### **IMAGEN 7:**

*Fotografía AE 165-06, autor Raúl Méndez. Se ha colocado una plantilla con la regla de tercios presentada por Pariente. En la intersección de las líneas, se observa los cuatro puntos de interés mencionados.*



Freeman (2010), también señala que la lectura fotográfica es guiada por *vectores*. Estos se generan al visualizar cualquier tipo de línea o al asociar dos puntos



distintos en el encuadre, por tanto, se pueden distinguir entre vectores resultantes de objetos graficados en la fotografía y otros vectores que se generan por la asociación de elementos al momento de observar la imagen. La presencia de vectores implícitos se puede producir de distintas maneras, como la dirección en la que camina un personaje, la dirección de las miradas o la distancia entre dos elementos dentro del encuadre (p. 90). Es así que los vectores surgen de una representación gráfica o artificial y esta a su vez posee la habilidad de guiar la visión del receptor (imagen 8).

### **IMAGEN 8:**

*Fotografía EA 175 - 36, autor Raúl Méndez. Como se observa, las miradas y la dirección de los personajes generan un vector que dirige la mirada hacia la derecha del encuadre.*



Freeman también señala que existe la posibilidad de guiar al espectador por el encuadre y generar un orden de lectura para cada objeto en una fotografía. Si bien el autor de la fotografía apunta a que el orden de lectura puede ser realizado dependiendo

de los intereses del público, el artista tiene potestad de guiar la mirada o de sugerir un orden. De esta manera, la composición fotográfica no sólo se limita a la presentación de elementos con un orden establecido; sino que, a su vez, también puede dirigir la atención y la mirada del espectador para generar diversos conceptos (p. 60).

### **2.3 Descripción del método de análisis fotográfico aplicado a la muestra seleccionada**

Para realizar el análisis de las fotografías de TAFOS en El Agustino, se seguirá el modelo establecido por Erwin Panofsky (1983) en su libro *El significado en las artes visuales*. Mediante el modelo de análisis del autor, se puede identificar tres niveles de interpretación para cada imagen. El primer nivel es denominado *primario* o *natural* y consiste en la descripción de los objetos, personajes, espacios y situaciones dentro del encuadre. Además de este proceso de denotación, se identificarán los distintos elementos compositivos en la fotografía: formas, vectores, momento, etc. Cada fotografía de la muestra de este trabajo será descrita y desglosada en sus unidades compositivas para luego relacionar el contenido con la documentación histórica pertinente. El siguiente nivel de interpretación es el de *significación secundaria* o *convencional* y se refiere a la asociación de elementos con una idea establecida o familiar para el espectador. Un ejemplo usado por Panofsky es la relación que existe entre un grupo de 13 personas en una mesa con la Última Cena. Se trata del significado convencional que puede verse influenciado por la cultura o la subjetividad del espectador. Este nivel es *iconográfico* y se refiere a convenciones de significados. Las premisas aceptadas dentro de un grupo social (iconográfico) pueden ser de carácter superficial y general, razón por la cual es necesario un estudio de los elementos y la forma de las fotografías, entender su verdadero significado (iconológico). Consecuentemente, para alcanzar el máximo nivel de interpretación es necesario

contemplar más aspectos en el análisis de la obra, este tercer nivel de interpretación es el de significación intrínseca o contenido. Como menciona el autor: “Esta se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mental básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra” (Panofsky, 1983, pp. 47-49).

Estos requisitos explican la necesidad por describir el contexto social de El Agustino y por conocer a los diversos personajes, sus estilos de vida, rangos de edad, nivel de estudios y lugar de procedencia. Dicha información junto con conocimiento histórico sobre el distrito y la ciudad de Lima abre la posibilidad de contemplar mejor el espacio y los habitantes del distrito. De igual manera, el perfil de cada uno de los talleristas es un requisito indispensable para el análisis de la muestra.

Para la investigación sobre el material producido en el Taller de Fotografía Social en El Agustino, se contó con el apoyo de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Debido a la donación de TAFOS, en la actualidad dicha institución resguarda los negativos originales; así como también las hojas de contacto (imagen 9) y el formato de hojas de ruta que redactaba cada tallerista al entregar un rollo de fotográfico. Para la realización del presente documento, se analizó el total de hojas de contacto y documentos entregados por los participantes. Se observó que muchos de los rollos no poseen una ficha o documento que describa las situaciones o la ubicación de los escenarios en las fotografías (imagen 10). Esto hace que sea complicado ubicar el material en una línea temporal. De manera similar, ocurre con algunas actividades sociales que no se pueden contextualizar adecuadamente.

**IMAGEN 9:**

*Los cinco tomos de hojas de contacto, pertenecientes a la producción fotográfica de TAFOS en El Agustino (1986-1988)*

**IMAGEN 10:**

*Tabla de registro de rollos. En la quinta columna, se observa un símbolo que marca los rollos ingresados con hojas de ruta. Como se observa, la mayoría de los rollos de la ficha no cuenta con documentación para contextualizar.*

TALL	LAN	FOTOGRAFO	FECHA	FICHA	FICHA ADIC	FOTOS SELEC Y AMPLIADAS	FOTOS SELEC BASE DATOS	OBSERV
EA	126	Rosa Villalverde	3/87	✓				
	127	Rosa Villalverde	3/87	✓				
	23	Raul Mendez	6/87					
	129	Raul Mendez	6/87					
	130	Raul Mendez	7/87					
	131							
	132		7/87					
	133	Daniel Pajuelo	8/87	✓				
	134	Daniel Pajuelo	8/87	✓				
	135	Fernando/Raul	87					
	136	Raul Mendez	9/87					
	137	Raul Mendez	87					
	138	Raul Mendez	87					
	139	Raul Mendez	87					
	140	Giana Calderon	87	✓				
	141	Enrique Naranjo	87					
	142	Enrique Naranjo	10/87					
	143	Raul Mendez	10/87					
	144	Raul Mendez	10/87					
	145	Daniel Pajuelo	10/87					
	146	Daniel Pajuelo	10/87	✓				
	147	Daniel Pajuelo	10/87	✓				
	148	Enrique Naranjo	10/87					
	149	Raul Mendez	11/87					
	150	Daniel Pajuelo	11/87	✓				

El tercer nivel de interpretación de Panofsky demanda complementar la información registrada en las fotografías. De este modo, el análisis evita la superficialidad de las convenciones iconográficas, objetivando así la identificación y función de cada elemento presente en el encuadre fotográfico. El nivel iconográfico va de mano con las funciones compositivas descritas anteriormente. Bajo este bagaje de información previa se puede proponer denotaciones sobre los escenarios expuestos en las fotografías. De igual manera, describir o plantear interpretaciones que atiendan todos los aspectos comunicativos de las imágenes. Este se manifiesta tanto en la subjetividad del emisor y el receptor; así como también la influencia de las instituciones, cultura, economía, clase social e ideología propias de la época en que se realiza TAFOS.

#### **2.4 Perfil y producción de los talleristas**

Como indica Colunge (2008), un total de 14 participantes trabajó dentro de la dinámica del taller. Sin embargo, menciona que hubo diversos talleristas que niegan la autoría de algunos rollos, apelando a que sólo entregaron el material para el revelado. A ello se puede sumar la cantidad de rollos compartidos entre dos personas y los rollos registrados sin autor (p. 139). La poca producción de algunos participantes pudo deberse a que el taller no era de asistencia obligatoria; por el contrario, se tenía la libertad de participar a quienes se encontraban bajo los parámetros de tallerista que buscó TAFOS. Por otro lado, los fotógrafos Raúl Méndez, Daniel Pajuelo, Rosa Villafuerte y Gloria Calderón destacan por haber producido mayor número de fotografías. Dentro de este grupo, también se puede incluir a Enrique Watanabe. Sin embargo, él trabajaba en el SEA como responsable del área de Comunicación y Sistematización. Además de ello, su edad difería con el promedio de los talleristas antes mencionados. Como apunta Colunge, el sociólogo tenía 33 años, siendo la media jóvenes cercanos a los 20 (p. 177). A lo largo del desarrollo del taller se presentaron

casos de miembros con muy poca participación. Ante esta observación, Villafuerte explica que hubo miembros con labores destinadas a sus carreras o estudios, como también labores dentro de organizaciones sociales.

quienes más permanente estábamos en el taller, con quienes se formó una “manchita” éramos: Raúl Méndez, Gloria Calderón, Daniel Pajuelo, Donato y yo. El resto eran dirigente o muy dedicados a sus labores como dirigentes barriales. Participaban muy puntualmente a las reuniones y entregaban su material. Pero que pueda recordar qué hacían, si eran de El Agustino o sobre a qué se más se dedicaban, no sé. (Villafuerte, 2020)

Entre los talleristas con poca producción, podemos identificar a Luz Roca, psicóloga y trabajadora del SEA, así como ella misma indica. El único rollo que produce es el número 38, el cual no posee una ficha de ruta, y esto fue debido a su labor dentro del SEA. En ese sentido, Luz Roca registró una actividad de la institución<sup>4</sup>. Raúl Méndez, por su parte, confirma esta versión: Luz Roca fue trabajadora del SEA y sólo registró un evento, por lo cual quedó ingresada como tallerista<sup>5</sup>. Según una entrevista realizada a Luz Roca, la tallerista no reconoció haber tomado las fotografías. Además, en la entrevista se menciona que Roca simplemente entregó el material y que su nombre fue registrado en relación con ello (p. 138). Dicha actividad de puede observar en la imagen 11.

---

<sup>4</sup> “Es psicóloga, docente universitaria. Participó en una actividad donde registró (con una cámara) y como trabajaba en el SEA, registraron su royo (en el archivo TAFOS). Pero ella no era tallerista. Ella venía de cercado, de una unidad vecinal”. (Villafuerte, 2020)

<sup>5</sup> Trabajaba en SEA. Trabajaba en distintas zonas de El Agustino y por eso se le entregó la cámara. (Méndez, 2020)

**IMAGEN 11:*****Rollo 38, Luz Roca.***

Villafuerte describe a Alex Laos como un allegado al SEA y amigo de Óscar Garay. Por su parte, Méndez indicó que el tallerista tenía actividad política, sindical e información sobre manifestaciones o marchas. El rollo de su autoría es el número 170, en el que se puede observar fotografías de interiores y escenarios oscuros y a partir de la mitad se distingue una actividad social de carácter político. En la quinta línea de la plancha de negativos, se puede observar una mesa sobre un escenario y al fondo un cartel con los rostros de José Carlos Mariátegui, Micaela Bastidas y Túpac Amaru II; personajes recogidos por los movimientos nacionalistas o izquierdistas en la política peruana. Méndez señala que Alex Laos solicitó la cámara para el registro de esta actividad<sup>6</sup>, y a su vez, fue el único rollo registrado (imagen 12). Debido a la falta de

---

<sup>6</sup> Recuerdo que tenía información de reuniones o manifestaciones, por lo cual pedía la cámara. (Méndez, 2020)

datos sobre el evento, no podemos identificar el grupo político o el nombre de la actividad.

## IMAGEN 12:

### *Rollo 170, Alex Laos.*



Al igual que Luz Roca, la tallerista Flor Melgar no reconoció ser la autora del material fotográfico del archivo TAFOS. Como describe Colunge, ella tenía conocimiento del taller, pero no participación (p. 138). Por otro lado, Méndez aclara que Melgar era secretaria de la parroquia del SEA. Además, mencionó que ella participó en el IV Programa de Vivienda<sup>7</sup> y este dato es corroborado por Rosa Villafuerte, ella también residió en aquella zona tomada para viviendas. Si observamos el rollo 77 adjudicado a Flor Melgar, encontramos el registro de una actividad social en las

<sup>7</sup> Había trabajado como secretaria de la parroquia del SEA. Se le entrega una cámara cuando participa en el IV Programa de Vivienda, al igual que Rosa. (Méndez, 2020)



instalaciones del SEA. Y se aprecian las instalaciones y la realización de manualidades con temática navideña (imagen 13).

### **IMAGEN 13:**

#### ***Rollo 77, Flor Melgar.***



El siguiente tallerista con poca producción es Fernando Tello. Colunge refiere que Fernando Tello tiene sólo un rollo que compartió con Raúl Méndez (p. 140). La razón de su reclutamiento se debió la afición del tallerista por la música. Ambos entrevistados para este trabajo confirmaron ello. Si bien sólo es registrado como autor de parte del rollo 135, se puede encontrar fotografías de su rostro en el rollo 131 (imagen 14). Según Villafuerte, su producción se centró en autorretratos; por lo cual podríamos inferir que ambos rollos mencionados fueron de su autoría o en conjunto con otro tallerista. No obstante, no podemos corroborar esta última afirmación con la documentación presente en TAFOS-PUCP debido a que los rollos 131 y 132 no

registran autoría. Al revisarlos encontramos el rostro de Tello en el 131; además de imágenes de una persona con discos de vinilo al final de la hoja de negativos, por lo que se puede inferir que el rollo 131 pudo haber sido hecho por él. Por otro lado, el 132 muestra una actividad social posiblemente relacionada con comedores populares, lo cual se aleja del contenido temático del tallerista.

#### IMAGEN 14:

*Rollo 131, auto retrato de Fernando Tello. (Archivo TAFOS-PUCP)*



Dentro del grupo de talleristas registrados, hubo algunos de los que no se tiene ningún registro o perfil. Tal es el caso de Julio A, de quien sólo se conoce la inicial de su apellido. De igual manera, ambos talleristas entrevistados desconocen su apellido. Méndez relata que asistió a un par de reuniones; mientras que Villafuerte lo señala como *esporádico*. Asimismo, Colunge no recoge la información necesaria para generar un perfil del autor. El material producido por este personaje son el rollo 44 y el rollo 59; ambos tomados en el año 1986. Según el orden de las fichas, datan del mes de setiembre

y octubre respectivamente. Con respecto a las fotografías de Julio A., se pueden rescatar retratos en espacios públicos y fotografías de noche en lugares de esparcimiento. El primer rollo no se encuentra completo, ostenta 19 fotogramas que en su mayoría son fachadas de casas o planos conjuntos de personajes. El segundo rollo del material es más surtido (imagen 15) y recoge imágenes con luz solar, en su mayoría de personajes en la calle. En cuanto a fotografías de noche, registra unos cuantos retratos más y actividades de esparcimiento como las máquinas de videojuegos.

### **IMAGEN 15:**

#### ***Rollo 59, Julio A.***



Ana Castellanos, de treinta y cinco años, pertenecía al programa Vaso de leche del distrito, como señala Colunge (p. 135). Además de la labor dentro de los comedores populares, Castellanos era la única madre dentro del grupo. Su única producción son los rollos número 75 y 84. La autora no dejó información del contenido de sus fotos; sin embargo, podemos observar que ambos rollos registran eventos de organización social. El primer rollo sucede dentro de las instalaciones del SEA en El Agustino, esto se

corroborar con los paneles murales con el logotipo de la institución en el tercer fotograma de la quinta línea de negativos. El segundo rollo muestra el Encuentro Nacional de Comedores Populares (imagen 16), la fecha de este evento se encuentra registrada en distintos fotogramas de la cuarta y quinta fila de la hoja de negativos.

### **IMAGEN 16:**

#### ***Rollo 84, Ana Castellanos***



Juan Chávez, pertenecía a la media de edad entre los talleristas; así como también poseía secundaria completa (Colunge, 2008, p. 137). Méndez señala que Juan Chávez trabajaba dentro de una fábrica, razón que motivó su inclusión dentro del taller. Su material es registrado en los rollos 16, 58 y 68. En los dos primeros hay, en su mayoría, escenas de personajes en espacios públicos. El registro de la fábrica sucede en

el rollo 68 (imagen 17), en la plancha de negativos se puede observar desechos metálicos, maquinaria y un retrato hecho a un operador.

### IMAGEN 17:

#### *Rollo 68, Juan Chávez*



Jorge Vivanco también fue otro tallerista esporádico que participó sólo con tres rollos: desde el número 39 al 41. Villafuerte indicó que era líder del asentamiento humano Parcela V. Además, se menciona la labor que el tallerista realizó en su comunidad, sus responsabilidades explican su poca participación en las reuniones del

taller<sup>8</sup>. En cuanto al contenido de su registro, el primer rollo presenta algunas tomas hechas en calles, además de algunos disparos dentro del colegio José Carlos Mariátegui ubicado en la avenida Riva Agüero. De esta institución se distingue una fotografía hecha a una estatua y un mural con la cara de este personaje cuyo nombre lleva la institución educativa (imagen 18). En el rollo además encontramos fotografías familiares del tallerista; así como también tomas realizados en espacios públicos. El segundo rollo registra una actividad escolar de primavera, se puede ver algunas actividades como una danza de marinera y escenas en las calles; también son observables algunos retratos hechos en el interior de un aula de clase, se puede señalar que el autor registró la actividad debido a la participación de un familiar suyo. El tercer rollo posee más escenas en espacio público, además de una reunión social la cual podría ser una parrillada bailable según un letrero en el fotograma tres de la tercera fila de la hoja de negativos del rollo 41.

---

<sup>8</sup> “eran dirigente o muy dedicados a sus labores como dirigentes barriales. Participaban muy puntualmente a las reuniones y entregaban su material. Pero que pueda recordar qué hacían, si eran de El Agustino o sobre a qué se más se dedicaban, no sé.” (Villafuerte, 2020)

**IMAGEN 18:*****Rollo 39, Jorge Vivanco***

Como señalaron ambos entrevistados, Donato Montero era considerado poeta y pertenecía al grupo de amigos que conformaron los talleristas con mayor producción. A pesar de que participó en las primeras sesiones, su presencia fue esporádica. Montero produjo un total de 9 rollos: 6 en el primer año del taller y 3 en el segundo. En el primer rollo (con numeración 17) se pueden encontrar tomas en espacios públicos y al final de este, fotogramas en interiores iluminados con flash. El siguiente rollo, número 18, grafica una reunión con bailes en un espacio público; luego registra un Taller de Prensa Popular, organizado por la Municipalidad del Agustino el 5 de octubre del aquel año (imagen 19). El rollo termina con la fotografía de un salón de clases con niños no mayores de 10 años. El tema de estudiantes es reiterado por el autor durante el primer año del taller; esto se puede deber a que, como indica Villafuerte, Donato Montero vivía

en las instalaciones de la Institución Educativa Glorioso Húsares de Junín<sup>9</sup>. Dentro del rollo 19 se encuentra registrado el proceso de fabricación de ladrillos de adobe; mientras que en el rollo 20, encontramos más material dedicado a estudiantes. Los otros temas que recoge Montero son reuniones de organizaciones sociales, así como también imágenes de marchas; a pesar de ello, el autor no presentó hoja de ruta o indicación que nos ayude a contextualizar muchas de las imágenes. Un punto importante sobre Montero es su proximidad al jirón Quilca, ubicado en el Centro de Lima, famoso por concentrar la vida bohemia y musical de la capital. Lugar que, como indica Villafuerte, perteneció a un grupo de poetas. Es en este círculo donde conoció a Daniel Pajuelo, quien fue uno de los talleristas con mayor producción en El Agustino.

Los últimos 3 rollos de Montero siguen cierta línea de trabajo. Esto se apoya en que continuó produciendo material en espacios públicos y actividades escolares, lo que se observa en el rollo 119, donde incluye una manifestación de estudiantes vestidos a su vez con disfraces relacionados a las fiestas patrias. Otro ejemplo de esto es uno de los Húsares de Junín que se encuentra en la cuarta fotografía de la tercera línea de negativos en el rollo 119. El último rollo que produjo contiene paisajes y retratos (posiblemente a familiares suyos). A partir de la mitad del rollo encontramos registro de un paseo en el distrito de La Punta en El Callao, con fotografías de bañistas; mientras que, en la quinta línea de negativos, se observa una escultura que presenta forma de delfín, monumento de esta zona portuaria.

---

<sup>9</sup> “Vivía en un colegio de la corporación [El Agustino]”. (Villafuerte, 2020)



**IMAGEN 19:*****Rollo 18, Donato Montero.***

Dentro del grupo, se puede mencionar a la pareja conformada por Inés Lavado y Óscar Garay; la primera con una producción de 2 rollos y 1 compartido, mientras que el segundo produjo 9 rollos y 1 compartido, aunque Colunge, indica que produjo 8 rollos y 2 compartidos. Sin embargo, durante la revisión de las hojas de negativos, no se encontró un segundo rollo compartido. Esto se pudo haber debido a que la hoja de ruta menciona a ambos autores; en cambio, la hoja de negativos sólo menciona a Garay. Ambos talleristas eran una pareja dedicada al rubro de la salud. Óscar a su vez fue dirigente de Virgen del Carmen a sus 30 años e Inés, 2 años menor, era enfermera. La tallerista Rosa Villafuerte menciona que Inés Lavado no pertenecía a El Agustino, pero al ser pareja de Óscar se le permitió participar en el taller.

Como se ha mencionado, el trabajo de Inés Lavado consta de 2 rollos y 1 compartido con su pareja Óscar Garay: el número 5. El rollo 206 muestra que el espacio es una ladera del río Rímac, que se evidencia en los distintos planos abiertos que describen el espacio. A su vez, se presenta a niños (posiblemente familiares por aparecer en distintas tomas) y una adulta mayor además de un corral con cerdos. También contiene distintos planos abiertos con los que se describe el espacio. Su siguiente rollo es el 208, en el que aparece la misma adulta mayor con la misma vestimenta. Dado que la autora no dejó una hoja de ruta, no podemos determinar si ambos rollos fueron capturados en el mismo día, ya que difieren en contenido. El segundo rollo tiene tomas de distintas casas en condición precaria y espacios cubiertos por basura. Resalta la segunda fotografía de la cuarta línea, en ella podemos observar un cúmulo de material de reciclaje y entre este se encuentra un niño que mira a la cámara (imagen 20). Los rollos individuales de Inés Lavado pertenecen a un mismo espacio ubicado a un lado del río Rímac. Si bien no existe una hoja de registro con la localización exacta, se puede apreciar el cerro San Cristóbal, el cual, por su posición, delata la ubicación de la tallerista. El único rollo que comparte la pareja es el número 5. Se indica que las fotografías de Inés comienzan a partir de la numeración 22; pero a pesar de ello, al observar las fotos podemos descubrir que no hubo un orden específico dentro de la hoja de negativo. Debido a la naturaleza del soporte analógico, resulta difícil precisar cuáles son los disparos específicos realizados por cada uno. Esta dificultad se ve agravada por la ausencia de una hoja de ruta que sirva como referencia para el lugar o la intención de los autores.

**IMAGEN 20:*****Rollo 208, Inés Lavado***

La producción de Óscar Garay se registra entre 1986 y 1988; sin embargo, su producción es paulatina o casual. Comienza con los rollos 51 y 56. Además de otros dos numerados 152 y 161. El trabajo de Garay consta de 9 rollos y 1 compartido con Lavado, como se ha mencionado. La mayoría de las imágenes de Óscar son planos abiertos que registran los espacios junto a los cerros de fondo. En el rollo 4 se distingue un trípode de topógrafo, lo cual indica la presencia de un especialista que mide y prepara terrenos. Dentro del rollo 6 se encuentra un grupo de infantes con vestimenta blanca, destaca un niño con andador el cual aparece en distintos fotogramas. En el siguiente rollo también se observa el mismo trípode en las tres primeras fotos de la hoja de negativos. Las siguientes fotos son retratos realizados a una familia, continúa con una reunión o almuerzo con retratos de personajes en la calle y termina con una familia

que separa granos en el suelo. El resto de las fotografías son oscuras, posiblemente porque fueron hechas en una hora del día con poca intensidad de luz solar.

El siguiente rollo de Garay posee distintas tomas hechas a niños realizando actividades recreativas. Lo que podemos resaltar de este conjunto de imágenes es la estructura del depósito de agua en la segunda línea; como también el armado de una carpa de circo que se observa en la cuarta y sexta línea de la hoja de negativos. La estructura del depósito de agua es visitada de nuevo por el fotógrafo en el rollo 9, donde hizo distintas tomas a la construcción y a los alrededores. Además de ello, en la primera línea de la hoja de negativos se observa un serigrafista y un militar dentro de un salón de clase, probablemente una interpretación teatral.

Los rollos de Óscar Garay a finales de 1987 comienzan en el número 51. En este podemos encontrar una de las salidas grupales de los talleristas. Debido a un correcto registro de sus hojas de ruta podemos entender que el evento es la construcción comunitaria de la capilla de Villa Hermosa y la Casa de la Juventud. Estas actividades son relevantes debido a que son eventos a los cuales más de un tallerista asistió. El rollo 56, hecho en 1988, cuenta con registro de una procesión a una Virgen y un grupo de personas usando un tractor (imagen 21). En el rollo 152, podemos encontrar una manifestación de personal del sector de salud, el nombre de dicha actividad no fue registrado por el fotógrafo. El número 161 reúne distintos paisajes tomados desde la urbanización Nocheto, ubicada a un lado de la vía de Evitamiento. Ello se puede observar en la quinta línea de la hoja de negativos, donde se registró la carretera Panamericana. Además, se puede mencionar una procesión religiosa dentro de la producción. Los temas que toca Óscar Garay durante su participación en TAFOS son variados, lo cual es destacable del autor.

**IMAGEN 21:*****Rollo 56, Óscar Garay.***

Enrique Watanabe, durante la realización del taller, ejercía como promotor del SEA en el área de comunicaciones. Los talleristas entrevistados apuntan que en aquel entonces Watanabe tenía más de 30 años<sup>10</sup>. Por su parte, Colunge aclara que tenía 33 años y que era sociólogo de profesión. Su trabajo consta de 13 y 2 compartidos con Raúl Méndez, otro miembro que también trabajaba en SEA.

Su primer rollo registrado es el 11, se trata de la cosecha en el antiguo fundo Punchauca, ubicado en Carabayllo<sup>11</sup>. Como indica el autor en su ficha de ruta, el terreno pertenecía al SEA y lo cosechado era destinado a un comedor popular. El siguiente material es el número 24, el cual presenta un recorrido en el cerro El Agustino realizado

<sup>10</sup> “Era promotor del SEA en el área de comunicaciones, tendría 34 o 35 años en aquellos años. Todos excepto él éramos chiquillos de 24 o 25 años.”. Rosa Villafuerte: “Era promotor de TAFOS. Hermano del poeta Raúl Watanabe. Tendía 32 o 35 años.” Méndez

<sup>11</sup> Distrito ubicado en la zona norte de la ciudad de Lima.

por varios talleristas. Prueba de ello es la fotografía de Daniel Pajuelo en la tercera línea de la plancha de negativos del rollo 30. Al igual que la mayoría de los talleristas, Watanabe usó planos abiertos y se enfocó en el registro de actividades sociales como un juego de fútbol o un corte de cabello. También se puede señalar la fotografía de Thomas Müller casi al final de la hoja de negativos. El rollo 50 pertenece a una reunión social en el local comunal de la VI zona de El Agustino, el autor escribe ello en su hoja de ruta junto a la frase: *No mezclar fotos con trago*. Las imágenes de este rollo fueron tomadas de noche y en todas se usó flash. El número 54 registra nuevamente actividades en Punchauca. La hoja de negativos 73 sucede dentro de una manifestación, el sociólogo indicó que se trataba de una *Marcha por la paz*, la cual se realizó debido al asesinato de un dirigente popular aprista a manos de Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL) (imagen 22). En el siguiente número, se encuentra una conferencia dentro de un aula, debido a las letras sobre la pared, podemos afirmar que es una reunión del SEA. En la hoja 76 hay retratos, planos generales de algunas calles, paisajes del cerro San Cristóbal y dos fotos de una situación familiar íntima.

#### **IMAGEN 22:**

##### ***Rollo 73, Raúl Watanabe***



Son distintas las actividades que cubre el sociólogo. En el rollo 85 presenta un concurso de expresión oral organizado en SEA. El 89 contiene planos generales del terreno perteneciente al colegio Fe y Alegría número 39. El siguiente es una película compartida con Raúl Méndez, se muestran 2 actividades: una manifestación, tomada por Watanabe y un concierto registrado de noche por Méndez. En el 141 encontramos retratos en exteriores y fotos grupales, probablemente se trata de trabajadores de SEA. El 148 presenta una danza y un local, además de una fotografía de un estudio de revelado. En este último espacio se observan distintas bandejas de revelado y una ampliadora. Del mismo modo en el 171 y en el 172 se registran actividades del SEA y algunos retratos.

Gloria Calderón tenía veinticuatro años y era residente del cerro El Agustino<sup>12</sup>. Fue una de las primeras talleristas escogidas debido a su labor como catequista<sup>13</sup>. Colunge señala que dejó sus estudios en Psicología y que debido a sus labores era allegada al SEA (p. 134). El trabajo de Calderón consiste en 17 rollos y 1 rollo compartido con Raúl Méndez. Para esta cifra, se consideró de su autoría la hoja de negativos número 212, bajo el nombre de *José Calderón*; lo cual pudo haber sido un error de registro. Los 3 primeros rollos numerados pertenecen a Calderón. Estos registran las zonas VI y VII de El Agustino. En estas hojas de contacto se pueden encontrar distintas tomas de comerciantes ambulantes comiendo, trasladando su mercancía o cuidando a sus hijos (imagen 23). De igual modo, la fotografía registra distintos paisajes, así como también infantes. El rollo 43 fue realizado en los cerros El Agustino, Independiente y Santa Isabel. Debido a que Calderón realizó una correcta documentación de los lugares que registró, podemos incluir espacios como Nocheto,

---

<sup>12</sup> “Vivía en el Cerro el Agustino, ubicado en la cuadra 5 de la avenida Riva Agüero” Villafuerte.

<sup>13</sup> “era catequista. (...) En este caso ella podía hablar sobre su comunidad cristiana o sobre el cerro El Agustino” Méndez.

Villa Hermosa, Eucaliptos y Huáscar (estos dos último pasaron a ser parte del distrito de Santa Anita). En el rollo 43 observamos un caño en el que los habitantes recolectan agua o lavan su ropa. El rollo 45 registra la zona VII y el mercado de la zona VI. El material 47 incluye tomas de una fiesta realizada dentro de una bodega y algunos planos en la calle.

### **IMAGEN 23:**

#### ***Rollo 1, Gloria Calderón.***



Debido a las distintas salidas organizadas por el taller, se puede observar las mismas actividades por diferentes autores. Estos eventos son la construcción de la capilla de Villa Hermosa, la instalación de tuberías por parte de los pobladores, manifestaciones sociales y el IV Programa de Vivienda. En el rollo 49 se distingue la primera actividad mencionada: la construcción de la capilla, tema al cual recurre la fotógrafa. Se puede encontrar registro de la actividad también en el rollo 60 y 70. El rollo 52 presenta otra actividad comunal y una reunión de jóvenes, mientras que el rollo



63 registra el encuentro deportivo de los grupos juveniles de El Agustino, realizado en Huáscar.

En los rollos 115 y 117 del año 1987, Calderón realiza el registro de la procesión de la cruz del cerro El Agustino. Dicha actividad consiste en una procesión de niños con pancartas y el transporte de una cruz por distintas calles. De igual manera se tiene registros de interiores de la capilla San Judas Tadeo. Sus actividades como catequista son registrados en el rollo 140. El último rollo también registra un paseo de antorchas muy similar al que se encuentra en el rollo 115. El resto del material corresponde a retratos y tomas de una celebración familiar.

El único rollo que comparte es el 212. En la hoja de contactos se ve un grupo de danza sobre una edificación de un piso. Lastimosamente, las tomas realizadas fueron distantes y no se logra apreciar bien la danza o las vestimentas usadas. El resto del rollo presenta retratos grupales, posiblemente familiares o conocidos. No se puede saber qué fotografías pertenecen a Calderón y cuáles a Méndez.

Rosa Villafuerte no había tenido contacto con una cámara antes del taller. Ella participaba como promotora de recreación infantil, razón por la que fue convocada por SEA<sup>14</sup>. Su trabajo consta de 22 rollos hechos individualmente y 1 compartido con Raúl Méndez en 1987. Su primer rollo (número 15) registra la kermese de la iglesia Virgen de Nazaret y una reunión del SEA. La misma actividad se ve registrada en el rollo 37 y 72. En este último se especifica que las fotografías del 10 al 16 (numeración de la hoja de contacto) no pertenecen a Rosa Villafuerte. Las hojas de ruta indican que la actividad tuvo lugar el 16 de noviembre de 1986. Otro grupo de hojas pertenecientes a Villafuerte comprenden entre el rollo 32 y el 36. Dentro de este grupo se describen los espacios

---

<sup>14</sup> “Fue a una convocatoria del SEA, yo participaba ahí como promotora de recreación infantil [...] Nunca había agarrado una cámara” (Villafuerte, 2020)

antes mencionados, como Nocheto y Los Eucaliptos, la avenida Túpac Amaru y la discoteca Dancin Dayz<sup>15</sup>, ubicada en la cuadra 12 de la avenida Riva Agüero. Su contenido varía entre retratos a niños, planos abiertos de actividades sociales y fotografías íntimas, posiblemente hechas en un entorno familiar.

Los rollos 66 y 67 poseen distintas tomas hechas en calle. La hoja de ruta de Villafuerte menciona lugares como Nocheto, Héroes del Pacífico y Vicentelo. A pesar de ello, la hoja de ruta señala que el rollo 67 contiene fotografías del comité del Partido Socialista de Los Eucaliptos; sin embargo, no se encuentran en la hoja de negativos. El próximo material de Villafuerte son las películas con numeración 79, 80 y 81. En el primero de estos, se halla el registro de la Biblioteca Popular César Vallejo. El 80 muestra algunas tomas realizadas en marco de una manifestación en la plaza San Martín, dicha actividad también se encuentra presente en el material de otros fotógrafos. El 81 presenta una reunión del SEA; mientras que el 83, tomas de Perales, zona al lado de Nocheto.

El material del rollo 113 presenta imágenes del mercado minorista de El Agustino. El 121 y el 122 presentan imágenes de un mismo espacio: una casa prefabricada y pintada en el exterior. Alrededor de este escenario, Villafuerte presenta distintos retratos de infantes. El rollo 126 responde a una reunión para recaudar fondos para comedores populares. El siguiente, numerado 127, muestra un recorrido por Las terrazas (Zona III).

El registro de Villafuerte sobre el IV Programa de Vivienda se encuentra en los rollos 154 y 202. En este último se puede observar el desalojo de los *invasores* de este programa (imagen 24). Por su parte, el rollo 201 presenta una construcción en proceso y

---

<sup>15</sup> *Días de baile* en español.

movilización social. Como indica la hoja de ruta, los participantes fueron miembros de distintos pueblos jóvenes a favor de la Ley 24513. La cual tuvo como finalidad declarar necesidad y utilidad pública el saneamiento físico en zonas emergentes.

#### IMAGEN 24:

##### *Rollo 202, Gloria Calderón*



Según las hojas de registro, el rollo 185 es el único compartido por Méndez y Villafuerte. Podemos destacar que en esta hoja se registran varias escenas referentes a la cruz del cerro El Agustino.

Un evento primordial para entender la participación de Rosa Villafuerte en TAFOS es su pertenencia al VI Programa de Vivienda. Se trata de un programa de reubicación de familias en El Agustino. Villafuerte residía en el asentamiento humano Los Eucaliptos y pudo participar del proceso de invasión debido a su condición de líder social. El modelo de invasión deseaba semejarse al realizado en Villa el Salvador y

contar con centros de estudios y de abasto, un modelo de urbanización funcional. A pesar de los intentos de invasión, no se llevó a cabo debido a que el terreno era propiedad de militares, quienes acusaron a los invasores de pertenecer a una célula senderista.

Antes del desalojo, Villafuerte menciona distintos intentos anteriores. La diferencia la impuso una tanqueta antidisturbios, caballos y, en sus palabras “300 policías para un espacio tan pequeño”. Fue así como los policías capturaron a Villafuerte debido a su condición de líder social. Al parecer, dicha detención solo fue posible gracias a un seguimiento a la tallerista, comprobado por la propia Villafuerte: “los policías me saludaban por mi nombre”. Las autoridades además confiscaron fotografías de la tallerista y confundieron la imagen del líder terrorista Abimael Guzmán con la de Rómulo Torrez, director del SEA. Por su lado, Méndez describe que en el desalojo se detuvo a 5 personas, incluyendo a Rosa. Al momento del evento, distintos amigos de la tallerista asistieron al lugar. Méndez por su parte pasó el cordón policial y logró realizar algunos disparos con su cámara. Él y otro joven de la parroquia fueron detenidos, y al igual que con Villafuerte, las autoridades conocían sus nombres. Méndez relató que, de no haber sido por la intervención del párroco Francisco Chávarri, los detenidos pudieron haber sido procesados por terrorismo. Ello era la coartada para realizar el desalojo del IV Programa de Vivienda. Villafuerte añade que fue llevada a la Dirección contra el terrorismo de la Policía Nacional del Perú (DIRCOTE), acusada de ser una cabecilla terrorista. Dicha experiencia explica su distanciamiento de TAFOS en 1987.

Daniel Pajuelo posee una producción de 28. La razón de su llegada a TAFOS se debió a la proximidad a Donato Montero. El tallerista era amigo del poeta; además de ser visitante casual del Jr. Quilca. Antes de ello, Pajuelo ya se había acercado a la

fotografía<sup>16</sup>. Pues en efecto, Pajuelo estudió cursos de fotografía en el Instituto Gaudí, luego Centro de la Imagen. Su trabajo empezó con el conjunto de rollos comprendidos entre el número 25 y el rollo 31. Este material fue realizado en el cerro El Agustino, en la avenida Riva Agüero, los cerros Independiente y San Pedro, Santollo, Santa Rosa, las Terrazas y Nocheto, todos espacios del distrito.

Dentro del rollo 42 se puede encontrar la construcción de la capilla de Villa Hermosa y se observa el traslado de piedras por adultos y niños. En su siguiente material, con numeración 55, se indica que hay registro de calles del cerro El Agustino y la celebración del aniversario de la biblioteca J. G. Rose. Dentro de esta hoja de negativos encontramos danzas típicas como retratos hechos a infantes en el cerro. El siguiente material tiene la numeración 78 y 82, ambos fueron realizados en los cerros Independiente y El Agustino respectivamente. En el segundo rollo podemos encontrar que el fotógrafo no realizó todas las tomas disponibles y en su lugar se advierten errores de velado. Ello se debe a que la cámara no pudo aislar el material fotosensible de la luz, por lo cual se observan distintas manchas blancas en el material 82. Ante este evento, es importante mencionar que el fotógrafo no hizo uso de una Yashica T3, por el contrario, Pajuelo contaba con una cámara Rollei 35s personal (imagen 25). El defecto técnico desaparece en los siguientes dos rollos: el 86 y el 87. El primero muestra tomas hechas en la avenida Evitamiento y el río Rímac; el segundo, tomas en una playa. Es importante mencionar que no se puede distinguir si es otro espacio diferente a los mencionados, el autor sólo menciona lugares como Villa Hermosa o el cerro Independiente. De igual manera, el rollo 101 registra un recorrido por el cerro El Agustino y la VI zona de El Agustino.

---

<sup>16</sup> “Él tenía experiencia y voluntad por la fotografía. Era un entusiasta y se apuntaba para las *chambas* dentro del taller” (Méndez, 2020)

**IMAGEN 25:**

*Rollo 82, Daniel Pajuelo. Se puede observar manchas blancas en el rollo de película. Debido a un desperfecto técnico de la cámara Rollei 35s, la cual usaba Pajuelo durante TAFOS en El Agustino.*



En el año 1987, luego de algunas huelgas policiales, se realizó el primer Paro Nacional. Acto incitado por la agrupación opositora Izquierda Unida (IU), según el diario El País publicado el 19 de mayo de 1987. El entonces presidente Alan García acudió al uso de las fuerzas armadas para controlar el orden público. Según la redactora de la nota Ana Murillo, Sendero Luminoso celebraba su séptimo aniversario, lo cual sumaba tensión al escenario social. El Paro Nacional de 1987 fue una sucesión de manifestaciones en contra del régimen de García. Las movilizaciones se hicieron con base en las huelgas policiales realizadas el mismo año. Huelga que favoreció a este sector con el aumento de sueldo en 50 dólares. Como describió en el diario El País:

“Las demandas de la izquierda se resumen en el cese del estado de emergencia y del toque de queda, un aumento del cien por cien de los sueldos y el rechazo a las alzas en los precios y a los de topes salariales” (Murillo, 1987).

Daniel Pajuelo presentó algunas fotografías de la Plaza de Armas con vehículos y militares. Se observa en la primera línea de negativos una inspección de documentos a un civil. El mismo evento se encuentra en las fotografías del rollo 103. Pajuelo registró otro Paro Nacional en el rollo 156; del mismo modo, el fotógrafo graficó una marcha en el centro de Lima y la represión en la avenida Túpac Amaru a manos de los policías. Como relata Raúl Méndez, Pajuelo fue detenido una vez mientras estudiaba periodismo en el Instituto Jaime Bausate y Meza.

Era difícil, estoy seguro que las fotos demuestran eso. No teníamos el aval de algún medio; por lo cual hicimos un carnet como miembros de un taller de fotografía de la parroquia. (Méndez, 2020)

Al igual que los demás talleristas con mayor producción, Pajuelo participó en el registro de la construcción comunitaria de la capilla Villa Hermosa, evento que fue cubierto durante distintas etapas y por distintos talleristas. El rollo 125 muestra a un grupo de personas movilizandando piedras con una excavadora. Además de ello, el fotógrafo registró algunos personajes en interiores y exteriores. Las dos siguientes hojas de Pajuelo relatan su recorrido por el Mercado Central, El Porvenir, la Plaza Manco Cápac, la avenida Abancay y el Parque Universitario. En la ruta, el fotógrafo se encontró con paisajes limeños, así también con personajes como ambulantes o artistas callejeros que también retrató.

El rollo 145 no posee información de ruta. En este se puede encontrar algunos paisajes urbanos y un concierto musical dentro de un local. Las dos siguientes hojas en numeración relatan otro recorrido por la avenida Nicolás Ayllón, el cerro el Agustino y

el colegio Fe y Alegría número 39. Un dato interesante es la fotografía de un grupo de jóvenes sobre un *banner* de la banda Los Prisioneros. Dicha banda se presentó en 1987 en Plaza de Acho, por lo cual Pajuelo podría haber asistido al evento.

La hoja 150 registra una manifestación en Villa el Salvador y, la siguiente, una reunión con el político Javier Diez Canseco<sup>17</sup>. Al parecer, el político no quiso tomarse fotografías con los presentes, por lo cual Pajuelo describió que “dudó en fotografiarse [...] por gustos burgueses”.

La participación de Pajuelo en el IV Programa de Vivienda se encuentra en el rollo 153. El autor registró de manera cercana a los personajes y esteras empleadas durante la invasión. Como fue costumbre, Pajuelo capturó otro paseo por el centro de Lima. Lo que distingue la hoja número 160 son dos cosas: La primera es una pared con una pinta aludiendo a Sendero Luminoso, lo cual muestra la relación y distancia de los miembros con dicha organización terrorista. Lo segundo es el registro de un concierto en la discoteca Helden, no se especifica si esta quedaba en el Centro Histórico. Por otro lado, en el último rollo del fotógrafo, se muestra una romería a las tumbas de los mártires de Uchurajay<sup>18</sup>, este evento se encuentra en el rollo número 162 (imagen 26).

---

<sup>17</sup> Javier Diez Canseco, sociólogo escritor y político de izquierda peruano.

<sup>18</sup> En 1983 un grupo de ocho periodistas y un guía fueron asesinados en el poblado de Uchurajay. Las razones recaen durante el conflicto del estado peruano contra el PCP-SL. Los ronderos del poblado de Uchurajay recibieron órdenes de ejecutar a cualquier externo a su comunidad, dicho error cobró la vida de los denominados mártires de Uchurajay. (Fuente: Andina)



**IMAGEN 26:*****Rollo 162, Daniel Pajuelo.***

Raúl Méndez aprendió sobre la materia en su trabajo como fotógrafo de eventos. El taller empezó mientras Méndez trabajaba en el SEA, donde realizaba labores de registro y publicación de boletines. Debido a esta relación con la institución, Raúl Méndez es el tallerista con mayor producción. Su obra está compuesta por 77 rollos, además de otros 7 que comparte con otros miembros de TAFOS.

Debido a que muchos recorridos fueron en grupo, Méndez tiene registro de los mismos espacios antes mencionados; sumado a ello, son constantes los registros de actividades dentro de las instalaciones del SEA<sup>19</sup>. Los primeros rollos de Méndez son dedicados a espacios urbanos y recorridos por los cerros del distrito<sup>20</sup>. De igual manera, son registrados movimientos sociales y políticos<sup>21</sup>, además de actividades sociales

<sup>19</sup> Números 14, 48, 71, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 116, 124, 130, 136, 137, 138, 157, 163, 164, 166, 167, 168 y del 187 al 200

<sup>20</sup> Números 10, 12, 13, 14, 23, 57, 62, 64, 69, 88, 91, 94, 128, 129, 139, 159, 165, del 174 al 178, del 180 al 184, 186, 205 y 209.

<sup>21</sup> Números 46, 53, 102, 103, 205 y 207.

como el Vaso de leche<sup>22</sup>. Mucha de la información de las fotos se ha perdido debido a que no existe hoja de ruta para la mayoría de la obra.

El rollo noventa y dos presenta la colocación comunal de tuberías del cerro El Agustino, evento también registrado por otros talleristas. De igual manera se pueden encontrar fotos del IV Programa de Vivienda en el rollo 155 (imagen 27).

### IMAGEN 27:

#### *Rollo 155, Raúl Méndez*



Para terminar con la descripción de la obra total, se debe tener en cuenta dos puntos. El primero es la inexistencia del material con la numeración que va del 95 al 100. Esos rollos no se cuentan en la numeración y tampoco son mencionados en las hojas de ruta. El segundo punto refiere a los 10 rollos registrados sin autor. Estos

---

<sup>22</sup> Números 149 y 211.

comienzan por la hoja de número 90, la cual presenta planos abiertos y retratos en la calle. El siguiente tiene de numeración 114 y al final se puede observar una exposición de fotos del taller. En su mayoría, las fotos sin autor responden a un registro de las actividades de TAFOS. Esto se observa en los retratos a talleristas del rollo 169 (imagen 28). El resto de contenido se divide en dos categorías: fotografías en exteriores<sup>23</sup> y actividades del SEA<sup>24</sup>.

### **IMAGEN 28:**

***Rollo 169, sin autor asignado.***



## **2.5 Categorías de la muestra escogida para el análisis de TAFOS en El Agustino**

Para describir distintos aspectos de la vida en El Agustino durante la realización del taller, se ha dividido la muestra en 4 grandes categorías. Estas contemplan los siguientes tópicos: la primera refiere al paisaje y la arquitectura característica de los barrios del distrito limeño y atiende además a cómo se presentan los diversos personajes

<sup>23</sup> Números 132, 158, 164, 203 y 201.

<sup>24</sup> Números 173 y 179.

dentro de los espacios. A su vez, dicha categoría recoge conceptos e ideas provenientes de la arquitectura peruana y moderna; ello con la finalidad de poder clasificar y describir con mejor certeza los tipos de edificaciones que se muestran en las fotografías. La segunda categoría repara en los retratos hechos durante el desarrollo del taller, especificando las características propias de este conjunto de imágenes. Entre estos, se puede mencionar la naturalidad de los personajes ante la presencia de la cámara. Razón que lleva a reflexionar sobre la espontaneidad y la naturalidad conseguida por los talleristas, lo cual a su vez refuerza el sentido de veracidad de cada escena. La tercera categoría se refiere al registro de las organizaciones sociales y las manifestaciones, en función a considerar todos estos métodos de organización vecinal y la labor que se tiene para el apoyo a nivel comunal. Del mismo modo, existe una serie de manifestaciones sociales ocurridas durante el lapso de desarrollo del Taller de Fotografía Social, quedando así registrada la presencia de las autoridades y de los participantes civiles. Por último, la cuarta categoría atiende a las actividades sociales como centros comunes, celebraciones, ritos y ocio. Además, en estas actividades que refuerzan el sentido de comunidad se encuentra la presencia de la religión y las instituciones eclesiásticas, que brindaron apoyo y soporte a la población de los sectores emergentes.

### **2.5.1. Paisajes y arquitectura**

Esta categoría surge bajo la premisa de describir el espacio en el que se desenvuelven los personajes de El Agustino. Debido a las diferencias de suelo, existieron invasiones tanto en zonas altas de cerros como también en zonas planas. El arquitecto Wiley Ludeña (2006) explica esta arquitectura y urbanística en su artículo *Ciudad y patrones de asentamiento. Estructura urbana y tipologización para el caso de Lima*. Refiere que, según la forma del terreno, se diferencian dos tipos de barriadas clandestinas: las ubicadas en terreno llano y las que se forjaron en las laderas de los

cerros. Con esta diferenciación, se puede indicar que en las zonas planas se encuentran patrones urbanísticos definidos debido a que el terreno lo permite. Por otro lado, los barrios construidos en laderas de cerros poseen “una trama totalmente irregular con ausencia de calles y construida básicamente de senderos y escaleras que siguen la orientación de los accidentes morfológicos del cerro” (Ludeña, 2006, p. 40).

El modelo de construcción de hogares responde a un sentido moderno de la arquitectura. Ello se puede denotar al revisar los planteamientos sobre la arquitectura moderna de Luis Miró Quesada (1945) propuestas en *Espacio en el tiempo, o la arquitectura moderna como fenómeno cultural de hoy*. La diferencia morfológica de las viviendas en El Agustino, a un “individualismo racionalista” (Miró Quesada, 1945, p. 12). Por otra parte, Jorge Burga (2010) señala de que existe la figura del maestro de obra, calificativo usado para identificar a empleados de construcción con cierta noción en arquitectura. A comparación del arquitecto autor, el sentido individualista persiste en la autoconstrucción, que se expresó en la posibilidad de personalizar las viviendas. El autor menciona que las viviendas adaptaron la forma de *chalet*, modelo que, apunta Burga, fue copiada de los sectores urbanos medios y altos (p. 157).

Otro punto de la modernidad en la arquitectura es la supresión de un pasado. Además de negar el academicismo, Miró Quesada (1945) opta siempre por renovar los esquemas arquitectónicos en función de la expresividad y de la accesibilidad a materiales industriales de construcción. En ese sentido, además, el autor exige un respeto a la arquitectura de *etapas espirituales pasadas*, pero claramente aboga por un cambio, debido a que proclama la “modernidad arquitectónica en el Perú” (p. 26). Sobre lo planteado, Burga (2010) señala una clara distinción entre la *arquitectura vernácula*<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Referida a las construcciones hechas en el interior del país.

y la arquitectura de material *noble*, esta última presente en el escenario ciudadano. De esa manera es que logra una *integración a la ciudad y a la modernidad* dejando de lado los métodos de construcción propios del interior del país para, consecuentemente, adaptar los métodos de construcción disponibles en la época (p. 157). Dicha adaptación es lograda por la gente que lleva a la capital, adopta y adapta los materiales y los métodos de construcción modernos de finales del siglo XX. Por otro lado, el sistema de autoconstrucción también puede ser denominado arquitectura popular. En el catálogo de la exposición *Miradas a la Arquitectura Popular en España (2017)* se plantea que la denominación popular depende de cuál es el grupo social denominado como el pueblo. Una vez definido ello, la arquitectura popular es aquella que cumple con adaptarse a condicionantes climáticas, culturales y de recursos. Debido a que existe una posibilidad de personalización por sobre el formalismo, se puede considerar a la arquitectura popular como vanguardista (p. 11). Hasta este punto, se pueden plantear unas cuantas características de la arquitectura de El Agustino: la primera refiere que esta arquitectura no proviene de la modernidad; en cambio, es un subproducto de los parámetros de arquitectura en la segunda mitad del siglo XX. La segunda, admite que esta arquitectura puede calificarse como popular, entendiendo que existe una clara diferencia en los métodos y materiales de construcción en el interior del país (*vernácula*) y las formas presentes en el paisaje urbano. Sin embargo, la palabra *popular* puede no ser la más indicada para definir las características específicas de las edificaciones en El Agustino.

Un término que intenta conceptualizar la cultura popular en Lima es *chicha*, el cual es usado por Burga describir una forma de arquitectura como un intento de modernidad. Si bien existe una nueva cultura propia del migrante, el autor señala que se arraigan distintos modismos y estilos de vida de las zonas rurales. En ese sentido, no hay una negación propiamente de las culturas de procedencia, sino más bien una

adaptación a las nuevas condiciones de la urbe. Es importante señalar que Burga apunta a una convergencia de modismos coloniales y rurales, por lo que recalca que sólo se intentó hacer una arquitectura tecnológica e industrial, pero con medios completamente artesanales (p. 158). Otro punto importante mencionado por Burga es la posibilidad de crecimiento. Ello se respalda en la experiencia del autor quien afirma que la población desea invadir un terreno para vivir en un conjunto habitacional (espacio delimitado). Es así como, con el terreno unifamiliar, el habitante crea viviendas multifamiliares añadiendo más pisos, los cuales a su vez puede alquilar para generar ingresos (p. 161). Otro punto para tomar en cuenta es la expresividad de las construcciones, como afirma el arquitecto Miró Quesada (p. 26). Es casi incompatible pensar en la función de expresividad por sobre el uso óptimo del terreno. Si bien existe posibilidad de personalización en fachadas o en métodos de construcción, no se podría inferir que la *arquitectura chicha* tenga una intencionalidad emotiva, por lo menos una intencionada. Bajo esa perspectiva, es necesario indicar que el valor expresivo de la arquitectura aun es apreciable, aunque es en extremo relevante advertir que no es intencionado, sino que en muchos de los casos de debe al método de adaptación al terreno.

### 2.5.1.1 Inés Lavado (EA 208-34)

#### IMAGEN 29:

#### *Rollo 208, Inés Lavado.*



La imagen 29 pertenece a Inés Lavado y fue ingresada en el rollo 208 del año 1988. La autora no dejó indicaciones del lugar o el acto que registra; sin embargo, por la presencia del cerro San Cristóbal, podemos identificar que la escena se encuentra a un lado del río Rímac, entre San Juan de Lurigancho y El Agustino.

En primer plano, se observa un conjunto de material reciclable: papeles, plásticos, etc. En el centro inferior de la fotografía hay un cilindro de cartón, el cual es sujetado por un niño que observa directamente a la cámara. Las texturas de la piel y las ropas de las personas resaltan sobre resto de superficies en el escenario; ello se debe que estas proyectan suavidad a comparación de los demás elementos. Así, la imagen presenta personas entre el desorden de la escena. Al lado derecho de este conjunto de objetos se dibuja una pila de papeles, mientras que en el izquierdo hay plásticos e



incluso es visible parte de la tierra y las piedras del suelo. El niño en el centro del encuadre posee un polo con mangas cortas y se presenta hacia la derecha, pero con el cuello y rostro en dirección a la cámara.

Tras el niño y los cúmulos de objetos se observa parte del techo de una edificación de esteras. El techo parece compuesto por un plástico y posee ladrillos encima para sostenerse. Al lado izquierdo de esta casa hay unas estructuras con forma de canasta que sirven para contener una pila de objetos, probablemente botellas de plástico. Ambas estructuras poseen una tonalidad más oscura a los objetos alrededor.

Al lado derecho se observa una torre de alta tensión la cual está recortada. Al lado izquierdo también es visible otra torre, pero está más distante y sin salir de la toma. Casi en el margen izquierdo se observa un poste de alumbrado público. Las tres estructuras generan un sentido de secuencia.

Al fondo se encuentra el cerro San Cristóbal, cuya cima sale del encuadre. A pesar de ello, este elemento abarca todo el largo del encuadre; su posición no es central sino al lado derecho del encuadre, dibujando una línea diagonal al lado izquierdo. A pesar de que la neblina difumina el cerro, se puede observar la textura generada por las casas en las zonas bajas y medias.

### 2.5.1.2 Raúl Méndez (165-6A)

#### IMAGEN 30:

#### *Rollo 165, Raúl Méndez*



La fotografía (imagen 30) fue hecha a principios de 1988, el autor no registró el lugar o la hora del día. El personaje principal del encuadre es una niña ubicada al lado derecho. Su mano izquierda se encuentra levantada y ligeramente difuminada. De igual manera se puede observar la pierna derecha, suspendida en el aire en actitud de mirar el peldaño inferior. La infanta se encuentra descendiendo unas escaleras. Con el brazo derecho sujeta el lomo de un libro cerca de su torso. El peso de su cuerpo cae en su pierna izquierda la cual está apoyada en el escalón.

La niña posee vestimenta escolar, esta consiste en la falda gris hasta las rodillas y las medias altas con zapatos oscuros. En la parte superior del cuerpo se observa una

camisa por debajo de una chompa. Sobre los hombros se ven dos tiras de lo que parece ser la mochila escolar. Sumado a ello, podemos encontrar el uso de pantalones cortos blancos por debajo de la falda, a manera de calentador. Así también, debido a la posición y el movimiento del cuerpo podemos entender que la estudiante bajaba a una velocidad considerable debido a que el brazo izquierdo y la pierna derecha se encuentran difuminados, por efecto de la obturación de la cámara. A pesar de la relativa velocidad de descenso, la niña mira directamente al fotógrafo.

No obstante, el personaje principal es la escalera que se dibuja desde el margen inferior hasta la parte superior central del encuadre. Los escalones son anchos y están compuestos de cemento y piedras, generando una textura un poco más áspera y de tonalidad más oscura que el cemento de las casas. Los varios escalones visibles generan perspectiva y dibujan un largo camino recorrido por la estudiante.

Al lado derecho de la escalera, podemos encontrar un conjunto de viviendas. La que se encuentra en más altura posee una fachada de tonalidad clara y a los extremos se advierte la estructura. A la derecha otro edificio hace uso de la textura del cemento al presentar ladrillos visibles. Además de los edificios, se observa en el lado derecho 2 cajas medidoras de luz eléctrica. El medidor detrás de la niña posee una estructura regular y lisa, y el de la derecha se observa irregular. Cabe mencionar la presencia de 2 postes de alumbrado público al lado derecho de las escaleras. Estos salen del encuadre al igual que los edificios en el lado derecho. Finalmente, en el lado derecho central se pueden encontrar escombros y piedras debajo del medidor de luz.

Al lado izquierdo inferior podemos ver un tramo de cerro sin cemento. Arriba de este segmento se encuentra una pared en forma de diagonal. Arriba de esta se observa una acumulación de piedras y encima de estos y al fondo, una casa de sólo un piso, cuya estructura es claramente definida. Se pueden distinguir tres paredes con cuatro ventanas

en total. Sobre la casa se encuentra una choza de madera en el lado izquierdo, mientras que sobre el lado derecho del edificio se encuentran tendederos de ropa. Además de esta estructura, en el fondo de la imagen se logra diferencial más edificios.

### 2.5.1.3 Rosa Villafuerte (113-22)

**IMAGEN 31:**

*Rollo 113, Rosa Villafuerte*



La imagen 31, pertenece al rollo 113. Se puede considerar como un ejemplo de adaptabilidad de las barridas de El Agustino. En el centro se encuentra una precaria

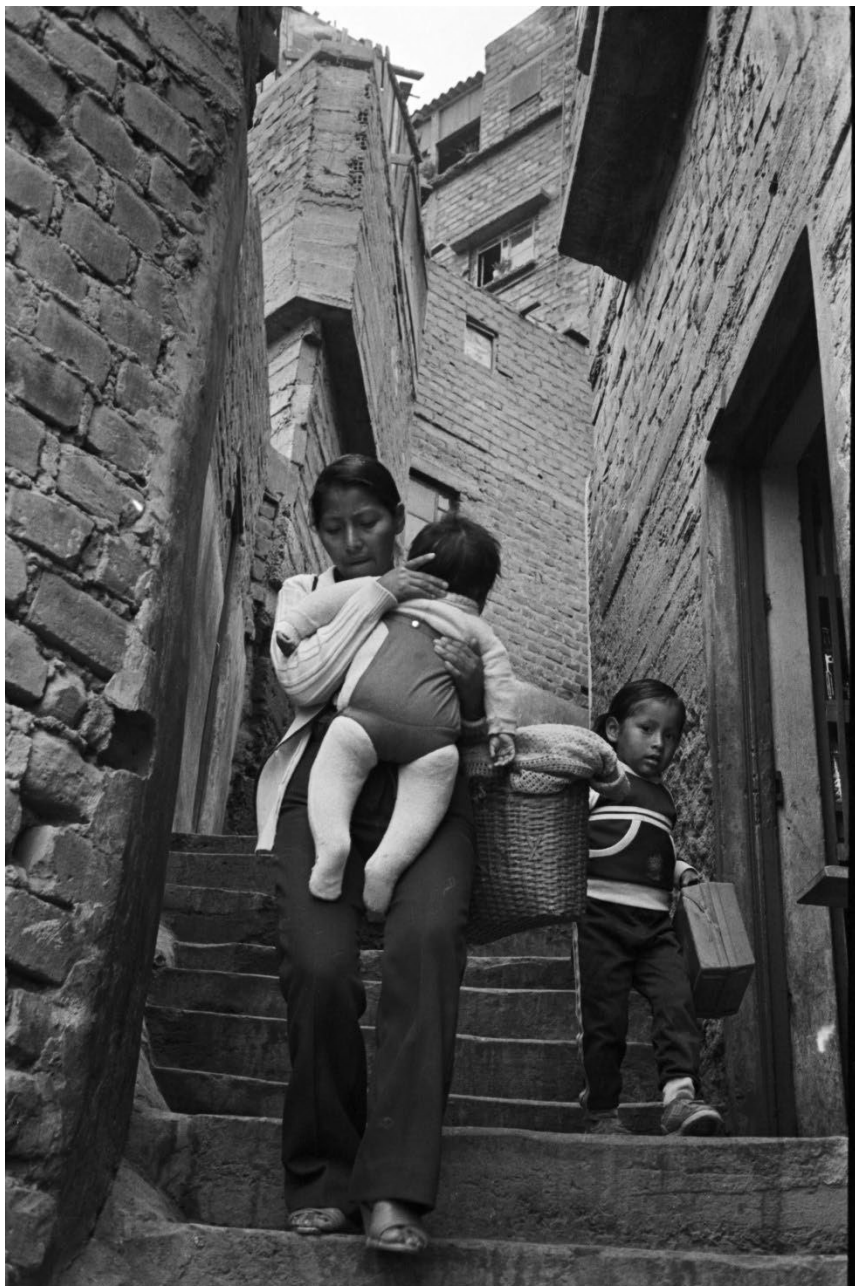
edificación compuesta por un par de muebles tapados por unas telas. Además de eso, es distinguible una pared de esteras con puntas de paja sobresaliendo por el lado superior de la construcción. La estructura se encuentra sobre un terraplén donde también yacen algunos objetos como telas o plásticos. Al lado izquierdo del encuadre podemos observar la ladera del cerro; mientras que, al derecho, aparecen distintas piedras que, apiladas entre sí, generan el desnivel. Frente a las piedras apiladas se observan distintos plásticos y desechos los cuales caen a lo largo de la ladera del cerro y presentan una textura que resalta entre el terreno.

La fotografía muestra la edificación como único elemento moderno dentro del paisaje. Alrededor del objeto principal no hay vestigios de otro asentamiento. El paraje presenta distintas diagonales formadas por los cerros que se dibujan en la parte superior. El cerro que se encuentra en primer término presenta piedras en su parte alta; sin embargo, su cima sale del encuadre. Al fondo es visible la cima de otro cerro, difuminado por la neblina, escena que se repite más atrás y con difuminados mucho más notorios.

#### 2.5.1.4 Daniel Pajuelo (31-34A)

##### IMAGEN 32:

##### *Rollo 31, Daniel Pajuelo*



Esta fotografía (imagen 32) fue tomada en el cerro San Pedro en el año 1986. Las personas que se observan son una madre con sus hijos, uno en brazos y otro a su lado. La madre observa hacia abajo por precaución al caminar. Con ambas manos

sostiene al bebé, que viste un mameluco claro y está sujetado por un arnés a la madre. Su vestimenta consiste en una chompa delgada, un pantalón oscuro y sandalias. A su lado izquierdo podemos ver que sostiene un bolso con una manta que sobresale de este, puede tratarse de accesorios para el bebé.

Al lado derecho del encuadre se encuentra una niña pequeña que ya camina sola y observa directamente al fotógrafo. Vestida con un pantalón de buzo con una chompa con distintas líneas claras, su mano izquierda sostiene una lonchera, su posición también expresa movimiento, ello se denota por su pierna izquierda más adelante y su cuerpo en posición de tres cuartos. Ambas se encuentran casi saliendo del encuadre. La mujer con el bebé se encuentra sobre el último escalón observable en el lado inferior. De igual manera, la niña está sólo un escalón más arriba que la mujer. El fotógrafo no sólo presenta a estas tres personas, sino que también hace énfasis en las construcciones al fondo, que ocupan la parte superior de la fotografía.

Dentro de esta imagen, se pueden encontrar distintas líneas verticales, las cuales cruzan con diagonales presentes en la parte superior del encuadre. La multitud de líneas no sólo carga los edificios de peso visual, sino que también responden (o asemejan) a un estilo de arquitectura moderna. Donde incluso es olvidado el acabado de fachadas, dejando expuestos ladrillos y cemento como texturas. En el lado derecho es reconocible un solo edificio de más de un piso; desde aquí se observa el marco de una puerta ubicada en la misma altura donde se encuentra la niña. Al lado derecho se puede visualizar más de un edificio. Al fondo de la imagen, se distinguen edificaciones de más de un piso.

### 2.5.1.5 Rosa Villafuerte (35-39)

#### IMAGEN 33:

#### *Rollo 35, Rosa Villafuerte*



La fotografía (imagen 33) registra una zona llamada Parcela B, ubicada a un lado del río Rímac. La imagen de 1986 presenta a un constructor mezclando distintos materiales. Él está vestido con ropas rasgadas, su mirada se dirige hacia el lado inferior derecho del encuadre, donde se encuentra un montículo de arena. El constructor levanta con su brazo derecho un pesado balde de metal que también sostiene desde abajo con la mano izquierda, sus pies están en movimiento, el cuerpo está inclinado por el peso del contenido del balde que transporta.

El escenario se encuentra lleno de elementos. En el lado inferior izquierdo se dibuja un riachuelo que inicia y termina fuera del encuadre. A su vez destaca por sus tonalidades claras debido a que refleja la luz del cielo. La tierra alrededor del agua se nota mucho más oscura. Al lado derecho se presentan dos grandes montículos, uno de



pedras pequeñas y el otro de arena. Tras estos se encuentra una secuencia de edificaciones, siendo la más próxima la del lado derecho. Ninguna posee un segundo piso y como se observa, en las azoteas se encuentran tendales de ropa o ladrillos de construcción. Todas las estructuras además no poseen fachada acabada, sino que dejan a la vista los ladrillos y el cemento se encuentran.

Además de la secuencia de casas, también se observa una sucesión de 3 postes de alumbrado público. El más próximo a la cámara sale del encuadre, mientras que los otros aparecen completos en el fondo de la imagen. De igual manera, el cielo difumina la luz en la escena presentándose totalmente claro y uniforme.

La fotografía no sólo demuestra una analogía de hombre y entorno, sino que enfatiza la labor de construcción dentro de los pueblos jóvenes, son presentadas estructuras de material noble, en cuyas azoteas se presenta el potencial de seguir creciendo en pisos.

### ***2.5.2 Los retratos***

Salas (2015) plantea al retratado como parte de la experiencia comunicativa. Pudiendo este comunicar mediante sus atuendos, expresiones o poses, lo cual permite entender la fotografía como un significante de estatus. Hoy en día los símbolos presentes en ropa, accesorios y poses dependen del contexto y las condiciones que delimiten el gusto (pp. 115-116). Por lo tanto, el sujeto delante de la cámara posee una participación en la fotografía. El autor menciona que tanto el fotógrafo como el retratado pueden generar interpretaciones erróneas. A pesar de ello, en el caso de TAFOS en El Agustino, muchos de los retratos son tomados en un ambiente cotidiano. La cámara no es un agente invasor debido a que los talleristas pertenecían a distintas zonas del distrito y también participaban en organizaciones sociales. En todo caso, los retratados no ejercen

la necesidad de usar la imagen para aparentar; a su vez, no son extraños ante la presencia de los fotógrafos.

De esa manera se cumple la labor de TAFOS: una mirada desde adentro del distrito, desde sus participantes. Los talleristas no tuvieron barreras sociales para conseguir retratos. De igual manera, los registrados no presentan incomodidad a pesar de encontrarse en una situación de vulnerabilidad o pobreza. En palabras del tallerista Raúl Méndez: “es una imagen despectiva pensar que nosotros mostrábamos pobreza o algo feo. Lo que siempre se observaba era entusiasmo, sorpresa o reflexión” (2020).

Según el artículo *Evolución y tipología del retrato fotográfico*, escrito por Concha Casajús Quirós (2009), los retratos hechos en el taller de El Agustino caen en la categoría *retrato arquetípico*. Las características de la categoría contemplan una perspectiva de los personajes *sin embellecer, sin retocar y sin iluminar*. La autora apunta al género como un replanteamiento de la realidad, pues se está consciente de que la fotografía puede mentir con apariencias e interpretaciones. Por lo cual afirma que el género fotografía arquetípica aparece a favor de presentar y capturar personas o situaciones con extrema naturalidad. Así, “Para ver la verdad tenemos que aceptarla; nos sea o no favorable” (Casajús, 2009, p. 246).

### 2.5.2.1 Rosa Villafuerte (121-29)

#### IMAGEN 34:

#### *Rollo 121, Rosa Villafuerte*



La fotografía (imagen 34) del año 1987 muestra un grupo de cuatro niños en primer plano. El primero de la izquierda usa una casaca de buzo abierta, un short y medias largas que salen del encuadre. La posición del infante es rígida, con las manos abiertas y pegadas al cuerpo. La pose del segundo niño es similar. Ambos poseen una expresión neutra. Mientras que el rostro del primer infante se encuentre en otra dirección, la mirada se dirige a la fotógrafa. El segundo niño mira directo a la cámara; a diferencia del primero, este tiene más altura. Además, viste igual pero su short es más claro y no se observan medias.

El tercer niño es un poco más alto y posee un overol de tonalidad oscura y con parches a la altura de las rodillas. Debajo de las tiras de la prensa de observa un polo de tonos claros. La posición del infante es rígida pero sus brazos se pierden por detrás de

los otros, mira a la cámara y sonrío. El cuarto niño es el más alto del grupo, este tiene una gorra de tonalidad clara, una camisa y una casaca, la cual lleva abierta. Usa jeans y la posición de sus piernas no es rígida, acomoda su peso sobre la pierna izquierda y doblando la cadera. Su mano derecha enreda un trompo que sujeta con la otra mano.

El conjunto de niños se encuentra ordenado por estaturas y todos muestran naturalidad ante la presencia de la fotógrafa. Cabe mencionar la teatralidad exagerada del primer niño; sin embargo, ello denota normalidad y confianza al momento de capturar la fotografía. A su vez, las prendas y el color de la piel de los infantes resaltan por sobre la variedad de grises que conforma el fondo de la imagen. Con respecto a ello, se puede observar que el fondo aparece difuminado, dotando de más protagonismo a los niños que ocupan el primer plano. A su vez, la posición de los niños no es predominante en la imagen, estos son ubicados al lado derecho inferior del encuadre dejando mostrar parte del cerro y las casas del fondo. La razón del encuadre se puede deber al edificio blanco que se encuentra en el cuadrante central izquierdo. Dicho edificio aparece en más disparos del mismo rollo, donde se puede encontrar el registro de una actividad para niños (como las realizadas por la fotógrafa). En este retrato grupal también se incluye el edificio y las distintas personas frente a su fachada. Debido a la altura de las siluetas se puede distinguir algunos niños y dos adultos.

Al lado izquierdo inferior del encuadre se advierten montículos de arena. Al parecer, se encuentran en una trocha que se proyecta hacia el edificio blanco y sale del encuadre. En la esquina superior se pueden distinguir líneas de cableado que conectan con postes de madera. Las distintas casas en la ladera del cerro presentan en su mayoría textura de ladrillo y concreto. Todas poseen el método de construcción de *chalet* y a su se aprecian hogares con techo improvisado. Dentro de esta trama de edificios sobresale la mencionada edificación blanca ubicada a la izquierda del encuadre. Dicho edificio se

encuentra sobre una plataforma, sus ventanas son diferentes a las de los hogares, son largas y pequeñas. Además, esta construcción posee un techo de calamina en posición inclinada. Cabe mencionar que tiene pintas en sus paredes, se pueden apreciar las mismas que en otras fotos del mismo rollo.

### 2.5.2.2 Raúl Méndez (123-34)

#### IMAGEN 35:

#### *Rollo 123, Raúl Méndez*



Debido al uso de flash, en la imagen 35 sólo podemos ver hasta la distancia que nos permite la luz. En primer plano encontramos a un infante recostado en el suelo. El peso se apoya sobre su lado izquierdo, sus piernas se encuentran flexionadas y su cabeza apoyada en el suelo. El infante tiene los ojos cerrados, el brazo izquierdo en el suelo y el derecho por sobre su estómago. Ambas rodillas se encuentran en la misma dirección. Está vestido con una casaca de buzo, unos jeans con manchas y zapatos.

Tras él se pueden observar otros tres individuos, al parecer de mayor edad. Estos sólo son observables hasta la cintura. El primero a la izquierda tiene el cuerpo en dirección al niño, viste pantalón, zapatos y en la cintura tiene atada una chompa de rayas. Los otros dos personajes caminan saliendo del rango de la luz en similar posición, aunque el segundo con un pantalón más oscuro.

La superficie donde se encuentran los personajes corresponde a una vereda de cemento y piedras. Debido a la posición del fotógrafo, se puede describir un punto de fuga en la fotografía; sin embargo, por la falta de luz, no es visible. La pared a la izquierda posee una textura totalmente irregular, llena de manchas y desniveles. El zócalo dibuja una línea que junto a la vereda anuncian el punto de fuga. El espacio comprendido entre la pared y la vereda se encuentra con montículos de tierra y piedras; de igual manera se pueden observar manchas negras, una pequeña cerca de la esquina inferior izquierda y otra irregular al lado de esta.

Si bien el fondo es oscuro, se pueden notar algunas luces en el lado superior izquierdo, posiblemente provenientes de alumbrado público o casas. De igual manera, en la esquina superior izquierda se anuncia parte de un cerro y el cielo oscurecido.

El rollo 1123 es compartido entre Enrique Watanabe y Raúl Méndez. Las fotografías muestran el registro de dos actividades: una durante el día y otra durante la noche. Sin embargo, no existe una hoja de ruta exacta que identifique dichos eventos. Siendo la actividad nocturna registrada por Raúl Méndez, el tallerista explica que el niño se encontraba durmiendo en la calle y refiere que pudo haber sido debido a algún estupefaciente.



### 2.5.2.3 Fernando Tello (131-39)

#### IMAGEN 36:

#### *Rollo 131, Fernando Tello*



El rollo 131 no posee hoja de ruta o autor. Sin embargo, durante la inspección de los negativos y la redacción de los perfiles de los talleristas, se llegó a la conclusión que el rollo fue hecho por Fernando Tello. Dicha hipótesis se sustenta en dos premisas: la primera se refiere a la descripción del tallerista, pues sus compañeros apuntaron que Tello realizaba autorretratos. La segunda se deduce al revisar las demás tomas del rollo, donde se ven personas manipulando discos de vinil, así como también tomas hechas en el interior de una vivienda (entorno familiar). Por lo cual podemos inferir de la presente imagen es un retrato o autorretrato del tallerista Fernando Tello.

La fotografía (imagen 36) ha sido tomada con flash, por lo cual se observa una concentración de luz en el centro de la fotografía y las esquinas del encuadre oscuras. Al centro, encontramos al tallerista Fernando Tello observando a la

cámara. Este posee el cabello largo hasta los trapecios y a la vez ondulado, tapando sus orejas. El personaje muestra una expresión neutra, su rostro es alargado y las cejas no presentan curvatura, tampoco la boca. El tallerista se encuentra inclinado hacia adelante y debido a las sombras se puede distinguir la musculatura del joven. Este se encuentra sentado en una cama, podemos ver las sábanas claras y a la derecha, la cabecera.

El escenario parece ser la esquina de una habitación. Las paredes visten distintas imágenes. Al lado izquierdo podemos ver la escena de una pareja divirtiéndose en el mar, se distinguen las siluetas corriendo a contraluz. La siguiente imagen es la de un motociclista de carreras en donde el vehículo está inclinado por la velocidad. Tras este personaje se encuentra un grupo de gente de pie mientras observa la carrera, y separado por una reja de seguridad que mantiene la distancia. Arriba de esta imagen, se aprecia otra fotografía de una playa. Próximo a la esquina, se encuentra un afiche con dos personas practicando artes marciales. Una está de pie con un arma en sus manos, la otra se encuentra en el aire lanzando una patada. Estos dos luchadores tienen como fondo una pared y el piso es de textura neutra.

En la pared de la derecha se encuentra una fotografía de un hombre con rasgos europeos, cabello largo y sonriente. Usa una camisa abierta y se encuentra delante de un fondo neutro. Bajo este se observa una fotografía del grupo musical ABBA, con los cuatro integrantes junto al logotipo de la agrupación. Al lado de estas dos imágenes se puede ver parte de una tercera imagen. Sólo se puede reconocer una figura humana. Otro lugar donde se pueden encontrar fotografías es en la cabecera de la cama, donde se puede ver la escena de la película de Rocky Balboa. Se observa a los dos boxeadores y un réferi entre ellos.

#### 2.5.2.4 Óscar Garay (6-40A)

##### IMAGEN 37:

##### *Rollo 6, Óscar Garay*



Este retrato familiar (imagen 37) fue tomado en setiembre de 1986. Pertenece al rollo número 6, el cual además contiene registro de las labores en el sector salud. Óscar Garay no dejó registro del lugar o la identidad las personas en la fotografía. En la siguiente fotografía se encontró sólo a los dos adultos que están a la derecha. A pesar de no conocer la identidad, podemos inferir que son personas cercanas al autor. Esta imagen y la siguiente son el único par de fotografías de este entorno familiar, pues en el resto del rollo encontramos un registro de labores médicas. Otro punto que sostiene la idea de que son cercanos al fotógrafo es la naturalidad con la cual observan al lente de la cámara. Todos muestran que están preparados, ello se nota, por ejemplo, en el peinado de ambos varones adultos. La naturalidad dentro de la fotografía es enfatizada por el can que es levantado por el niño que desea que sea parte del encuadre, parte de la

familia. El perro a su vez es dócil, quizá al notar que el fotógrafo no es extraño a los humanos que lo alimentan.

El primer personaje a la izquierda es un adulto mayor, su frente es pronunciada y tiene el cabello hacia atrás. Se encuentra vestido con ropa de tonos oscuros, zapatos lustrados, pantalón, polo negro y por encima una chompa oscura con cuello en v. Sus hombros se encuentran ligeramente hacia adelante, encorvando su postura. Sólo podemos ver su brazo derecho, el cual deja caer hacia su cadera, mientras que el izquierdo se pierde detrás del segundo personaje.

A su lado, una mujer de edad similar posa de manera erguida ante la cámara. Su rostro es redondo y su cabello está recogido hacia atrás en una coleta. Usa unas sandalias, una falda que cae hasta las rodillas y una chompa con las mangas recogidas que exponen sus brazos. A su lado se encuentra la pareja presente en la siguiente fotografía del mismo rollo. La segunda mujer posee una expresión más seria, tiene el cabello ondeado y sin recoger, y luce aretes de perlas. También viste una falda hasta las rodillas y una blusa. A pesar de la posición rígida, sus brazos se pierden por detrás de las personas que tiene a los lados. El último adulto a la derecha es el más alto y joven del grupo. Mantiene una pose igualmente de rígida, su brazo derecho abraza a la segunda mujer y deja ver su mano sobre el hombro de ella. Viste pantalones y sus pies se pierden por detrás del niño y el perro.

La expresión de los personajes es un punto interesante. Se puede observar una ligera sonrisa en todos ellos. Si bien no son expresivos, se nota cierto estado de bienestar en el rostro. La medida en los semblantes es importante porque contrastan con la expresión eufórica del niño en la parte inferior de la foto. El niño usa el uniforme deportivo de su institución educativa, posee el cabello corto y tiene zapatillas blancas. Su rostro dibuja una amplia sonrisa, en la cual muestra incluso los dientes. Se encuentra

de cuclillas y sus manos sujetan el tórax del perro. El animal es un can pequeño y de pelo claro. Sólo sus patas traseras tocan el suelo, mientras que las delanteras se encuentran en el aire. Al igual que el niño, el perro también mira directamente al lente de la cámara, convirtiéndose así en parte del retrato grupal.

La edificación que sirve de fondo está formada por distintas tablas y calaminas. Es una construcción rústica, los materiales dibujan distintas líneas verticales y horizontales que generan una textura de cruce de vectores.

### ***2.5.3 Organizaciones y manifestaciones sociales***

Blondet y Montero (1995) señalan que la situación económica del Perú obligó al varón a ser sustento de su hogar. De esta manera, la mujer asumió rol administrativo, encargadas de revisar las compras y los gastos familiares. Dicha labor sería luego motivo para la organización de las mujeres dentro de los comités de ayuda y gestión alimentaria. Tal como describen las autoras, fue la labor doméstica y el tiempo libre los que impulsaron a las mujeres a autoorganizarse, y de esa manera, suplir las necesidades de la comunidad a la que pertenecían como el cuidado y la alimentación de los infantes. Esto fue logrado con víveres donados y con el propio trabajo organizado de las mujeres. De esta manera fueron creados “los Comités de Vaso de Leche, los Clubes de Madres y los Comedores autogestionados” (p. 37). También apuntan que estas organizaciones sirvieron como base para un papel más activo ante el estado. Ello se ejemplifica en la presencia de estos grupos durante las movilizaciones en favor de los servicios básicos en invasiones y pueblos jóvenes. Se empieza a cambiar el concepto del Estado, se abandona el sentimiento paternalista y dependiente, dejando así las asociaciones de mujeres como un espacio de aprendizaje para la acción social y política (p. 54). Portilla (2013) menciona la politización dentro de las organizaciones sociales. Menciona que en 1986 (año de inicio del taller) los directivos de distintos comedores populares

convocaron una masiva movilización de mujeres debido al corte ayudas estatales. Las carencias incentivaron la politización y participación de los miembros y beneficiarios de los programas sociales, razón por la cual se realizaron distintas movilizaciones. Un ejemplo de esto son las marchas femeninas en contra de las medidas inflacionarias de Alan García, sucedidas en 1988. De esta manera, se grafica aquella posibilidad de organización y presión política de los grupos autogestionados por mujeres.

### 2.5.3.1 Daniel Pajuelo (153-2)

**IMAGEN 38:**

*Rollo 153, Daniel Pajuelo*



Según la hoja de ruta, la fotografía (imagen 38) se realiza durante la invasión en el IV Programa de Vivienda. Aquí podemos encontrar distintos planos con gente y construcciones de esteras. La vivienda más próxima a la cámara es la que se encuentra en el lado derecho inferior del encuadre. Se puede detallar su composición: esteras, ramas, cables y plástico. En el centro de la fotografía se encuentran los personajes

principales del encuadre: un adulto y un niño. Podría decirse que ambos personajes poseen parentesco. El adulto se encuentra arrodillado, con la mano izquierda en el cuello del niño; la otra mano es tapada por la cabeza del infante. Por la posición de ambos se puede inferir que el niño es ayudado a limpiar sus fosas nasales, razón por la cual este levanta el rostro y encorva hacia atrás el cuerpo. De igual manera, su brazo izquierdo se encuentra en posición arqueada y el derecho no se observa.

El adulto viste un jean y camisa a rayas de manga corta. El niño posee un polo de tonalidad oscura y un pantalón de buzo. Ambos son observados por otro infante sentado frente a otra vivienda precaria. De dicha vivienda se observa un plástico y algunas maderas. De la parte delantera de esta se desprende un palo largo que sirve como asta para una bandera del Perú. El niño sentado posee un pantalón de tonalidad oscura y un polo claro; a su vez sujeta un vaso con ambas manos.

Al fondo de la imagen hay más edificaciones precarias como las ya descritas. Del mismo modo se puede observar personas recostadas en el piso, otros reunidos en pequeños grupos en el lado derecho del encuadre. Distintas maderas sobresalen por encima de las casas y tras estas se dibuja otro símbolo patrio. Más al fondo de la fotografía se distinguen dos cerros que forman una línea irregular en el horizonte.

### 2.5.3.2 Raúl Méndez (109-12)

#### IMAGEN 39:

#### *Rollo 109, Raúl Méndez*



Con la información que nos da la fotografía (imagen 39) podemos apuntar que el edificio es el comedor popular de la VI zona de El Agustino. El comedor popular abarca una gran área en el encuadre, además de no encontrarse otros edificios al lado. El local es una construcción de sólo un piso con techo cubierto por calaminas y madera. Posee dos ventanas con puertas de madera diferentes entre sí, además de una puerta del mismo material que la ventana a la derecha, que luce gastado. La puerta presenta una división al medio y distintas marcas. La textura del muro es de ladrillos cubiertos por una capa de pintura uniforme. En el centro se puede distinguir el letrero *Comedor popular VI Zona*.

Por arriba del local se pueden ver partes de otra edificación, la cual posee una textura diferente al comedor popular. Del mismo modo, un cerro a la distancia dibuja



otro a través de una línea irregular que va desde de extremo a extremo en dirección diagonal descendente. Además, se pueden ver algunas casas en el lado derecho del encuadre.

Frente al local podemos encontrar algunas plantas y residuos de plásticos a la izquierda del marco. La zona donde se tomó la fotografía no posee pavimento ni veredas, sólo se observa arena y piedras.

En el centro y frente al comedor popular se advierte una mesa sobre la que un niño está sentado, come un pan y sostiene una bebida. El niño viste unos pantalones claros y una chompa oscura que contrasta con la pintura del edificio. Su posición es importante debido a que se encuentra justo debajo del letrero que indica la función del local. Debido a las sombras no se aprecia a otra persona en la fotografía, sólo el niño.

### 2.5.3.3 Gloria Calderón (70-66)

#### IMAGEN 40:

#### *Rollo 70, Gloria Calderón*



El acto que registra Calderón (imagen 40) es la recolección de piedras para la construcción de la capilla de la urbanización Villa Hermosa. La fotografía muestra una línea diagonal predominante: el sendero donde se encuentran las personas que transportan las piedras. Se puede distinguir así 7 personas a lo ancho de la imagen. Del primero, al lado izquierdo, sólo se le puede ver la frente y parte de los brazos (en la muñeca derecha usa un reloj). La siguiente es una mujer de cabello recogido, blusa sin mangas, pantalones cortos y medias blancas. La fotografía capta el momento en el que entrega una piedra al próximo personaje, un hombre de camisa a rayas y jean. La siguiente en la fila de hormigas es una mujer de cabello ondulado, usa blusa y pantalones. Sus brazos extendidos denotan que acaba de entregar una piedra al siguiente

colaborador. El último par son dos adultos varones, el primero con un pantalón corto y con cuerpo de contextura gruesa; el segundo más delgado y con jean. Ambos sujetan una piedra. Parte de otro personaje se encuentra en el lado derecho del encuadre se vislumbra que es hombre y está inclinado hacia la derecha.

La senda por donde transportan las piedras dibuja una diagonal en ascenso. Debajo se distingue la tierra y las piedras del terreno. En el lado derecho, se visualiza una acumulación de piedras. Por detrás de los personajes, se encuentran dos estructuras de cemento y ladrillo. La del lado derecho, se puede ver a penas debido a la sombra que esta proyecta; pero se distingue un muro de cemento encima del cual crece un arbusto de apariencia seca. Desde el lado izquierdo, se va dibujando una estructura de un piso. Se puede observar una gruesa capa de cemento que la recubre. Las paredes son hechas de ladrillos; sin embargo, las ventanas y el techo son cubiertas por trozos de madera. La diagonal generada por este edificio y la diagonal del sendero generan vectores que dirigen la mirada hacia la derecha, misma dirección adonde llevan las piedras.

### 2.5.3.4 Rosa Villafuerte (155-6)

#### IMAGEN 41:

#### *Rollo 155, Rosa Villafuerte*



La escena (imagen 41) presenta los inicios del IV Programa de Vivienda, invasión en la que participó su autora, Rosa Villafuerte. La panorámica tomada a inicios de 1988 muestra distintas viviendas precarias hechas con uno o varios paneles de esteras, además de materiales como plástico y madera. Se puede distinguir un área libre entre las casas en la parte central inferior de la fotografía. Dentro de aquel espacio, al lado izquierdo, un joven está sentado sobre su pierna izquierda mientras extiende la derecha sobre el suelo. El personaje observa hacia abajo y sus manos juegan con la arena del terreno. Al lado derecho hay un tendedero de ropa de tonalidad clara, tras el cual se observa la falda larga y los pies de una mujer. Más a la derecha, se observa un grupo de personas.

La línea del horizonte está compuesta por un muro pintado con un patrón de colores claros y oscuros. Por sobre este crecen distintos árboles y, debido a la diferencia de tamaños, se dibuja una línea irregular en el horizonte. El cielo se encuentra nublado, pesar de ello, se observa una torre al lado izquierdo del encuadre; además en el lado derecho, cerca al centro de la fotografía se ve el cerro San Cristóbal. A pesar de esta observación, las condiciones climáticas difuminan la masa de tierra, dejándola difusa.

#### **2.5.4 Actividades sociales y religiosas**

Según la tabla obtenida del Censo Nacional de 1981 VIII de población y III de vivienda (cuadro 7), se puede afirmar que la gran mayoría de la población de El Agustino practicaba la religión católica (91.07 %); le sigue un pequeño número de *cristianos no católicos, otras religiones, no creyentes o no especificado*. Klarén (2004) menciona la participación de las instituciones religiosas dentro de las invasiones y pueblos jóvenes. Es así que la orden de los jesuitas tuvo presencia y participación activa en las comunidades de El Agustino. Importante es que las iglesias fueron centros de reunión y servicios básicos como salud o alimentación (p. 426), a la vez que fue generadora de relaciones y convivencias sociales. Ello se puede conocer en las aproximaciones de María José Ampuero (2014) en su trabajo presentado para el grado de licenciatura, donde se refiere a la *religiosidad popular*. Para ello, la autora repara en premisas de autores como el sociólogo Durkheim que define la religión como un parámetro de normas y comportamientos sociales e individuales. En ese sentido, la religión se explica como un dogma a favor de las relaciones colectivas para con un ser superior (p. 14). Si bien hay un claro componente de adoctrinamiento social, más adelante Ampuero señala la afirmación de Manuel Marzal: “cumple también la función de dar sentido a la vida personal” (p.16).

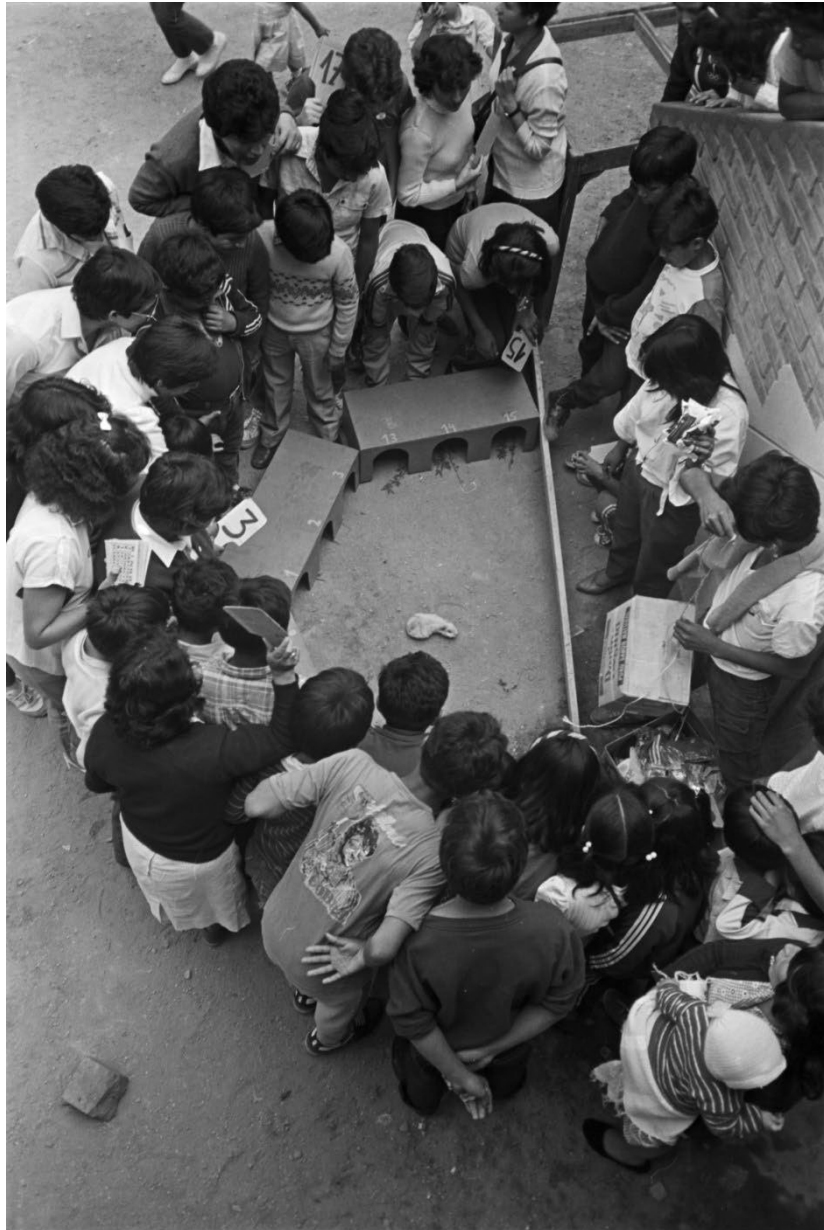
De este modo, la religión —en este caso católica— no solo brinda parámetros de convivencia social, sino que también sirvió como brújula moral a nivel individual. La denominación *religiosidad popular* se debe definir bajo el proceso histórico de convergencia religiosa en nuestro continente. A pesar de saber sobre la reunión de costumbres dentro de la localidad de El Agustino, Karen Barreto (2015) menciona la creación de una nueva identidad: la identidad migrante que se gesta con relación a los referentes culturales autóctonos importados a la capital ya sea un objeto, relato o costumbres. Como señala Ortiz en Barreto, la *identidad migrante* es resultado del desplazamiento. A su vez, relaciona aquel concepto con los jóvenes. Ello conlleva al dilema de mantener o adaptar nuevas costumbres. Bajo esta premisa, las costumbres autóctonas se mantienen al encontrarse otros individuos o familias provenientes de un contexto igual o similar al nativo (p. 32).

La autora hace uso de las brechas generacionales para explicar el proceso de *limeñización*, término que agrupa una serie de costumbres creadas por descendientes de migrantes, los cuales tuvieron la opción de conservar los modismos de sus padres. A pesar de esta elección, la autora apunta que no hubo una convergencia de costumbres; por el contrario, se optó por crear una nueva identidad para el migrante. Es importante mencionar los prejuicios creados entre los modismos de provincia y los limeños, pues se creó un desprestigio a las viejas costumbres en favor de las creadas en la capital. De esta manera, la primera generación de migrantes aún abrazó su identidad originaria, pero conforme el paso de las generaciones fueron reemplazados por una nueva identidad limeña (p. 28).

### 2.5.4.1 Rosa Villafuerte (15-23)

**IMAGEN 42:**

*Rollo 12, Rosa Villafuerte*



La actividad registrada (imagen 42) reúne a un grupo diverso de gente alrededor de un cuy. El escenario es la kermés de la iglesia Virgen de Nazaret en noviembre del año 1986. Dentro de las actividades que se observan en el rollo 15, Villafuerte consigue esta toma que registra la práctica de una actividad de adivinanza. Los participantes

apuestan por un número que representa una de varias entradas hacia unas cajas. Se arma una especie de corral y se coloca un cuy dentro para que elija alguna de las entradas, la gente reunida presta atención para determinar el ganador de juego.

En la fotografía, la posición del corral y de la gente observando generan una *D* invertida. Al lado derecho se puede encontrar a un sujeto de polo blanco y bufanda que sostiene una caja, lo que sugiere que es el coordinador de la actividad. El resto de las personas presentes viste ropa casual y lo conforman diversos niños, adultos varones y madres con bebés en brazos. Todos inclinan la cabeza, atentos al movimiento del cuy en el centro del corral. En el lado izquierdo central, hacia el centro, se observa un papel con un número 3 escrito.

El corral está compuesto por una serie de cajas de madera, cada una con tres entradas. Debido al tumulto de gente, sólo se pueden distinguir dos. En el lado derecho, se visualiza una caja de madera. El roedor está en el centro, su pelaje es de tonalidades claras y posee el cuerpo en posición curva. El espacio donde sucede la escena es conformado por un piso de cemento y parte de unas escaleras ubicadas al lado derecho.



### 2.5.4.2 Óscar Garay (8-36)

**IMAGEN 43:**

*Rollo 8, Óscar Garay*



En la fotografía (imagen 43) encontramos una pareja de niños jugando con una pelota. Al lado derecho se encuentra el varón dando la espalda a la cámara. Posee zapatillas, un pantalón negro y una casaca que por debajo deja ver el extremo de un polo claro. Su pierna derecha se encuentra flexionada, la izquierda sostiene su peso en el

suelo. Por otra parte, sus brazos se encuentran elevados e intentando recibir la pelota. La niña se encuentra frontal hacia la cámara y viste ropas claras. Su rostro mira hacia arriba, atenta a la pelota que acaba de lanzar. Sus brazos se encuentran en reposo, las piernas se ven flexionadas, lo que denota movimiento. A su vez podemos ver que el rostro de la niña expresa alegría.

Por el paisaje, ambos niños se encuentran en un área elevada del cerro, no se especifica el lugar exacto. Aun así, podemos apreciar que el camino donde se encuentran está formado de tierra y distintas piedras. Al lado derecho se observa un montículo de ambos materiales y la línea dibujada por aquella zona genera una diagonal que cruza ambos lados de la fotografía. En medio de los niños, un poste de cemento aparece por la mitad del encuadre y sale por la parte superior. Al lado derecho, un edificio con textura de ladrillos y cemento, del que se pueden distinguir dos pisos.

Al fondo se encuentra la zona plana del distrito, la cual se pierde entre la neblina del horizonte. Más próximo a la cámara se encuentra una loza deportiva con un par de personas ubicadas hacia el lado central derecho el encuadre. En el resto del área hay distintas edificaciones de cemento y ladrillos.

### 2.5.4.3 Raúl Méndez (62-19)

#### IMAGEN 44:

#### *Rollo 62, Raúl Méndez*



La fotografía (imagen 44) del año 1986 muestra a un grupo de niños y jóvenes alrededor de tres máquinas de *arcade*<sup>26</sup>. Se pueden contar seis personajes atentos a las distintas pantallas. Al lado izquierdo podemos observar a un niño con buzo escolar que levanta la cabeza para mirar a la cámara, pero a la vez es tapado en parte por otro personaje delante de él. Este segundo joven se encuentra mirando la pantalla de la consola de la izquierda. Usa un polo claro, pantalones oscuros y zapatillas; sus brazos se encuentran por sobre los controles de la máquina y sus piernas se encuentran cruzadas. El siguiente personaje es un niño más alto que el anterior, usa una casaca, jean y zapatillas; además, lleva una mochila en la espalda.

<sup>26</sup> Formato de consola de videojuegos en espacios sociales.

En la máquina de centro se encuentra un único niño jugando, este viste una casaca de buzo, pantalones jean y zapatillas. Se encuentra mirando directamente a la pantalla mientras que apoya su peso sobre la pierna izquierda. En la máquina de la derecha, se encuentra un joven con pantalón negro y camisa blanca con mangas cortas. A su lado, otro muchacho un poco más alto con la misma vestimenta, pero viste una camisa oscura y una tela blanca por sobre los hombros a modo de capa. Ambos tienen la cadera hacia un lado, apoyando el peso sobre la pierna derecha. El de camisa blanca está en dirección a la pantalla del videojuego; mientras que el otro tiene la mano izquierda por sobre la máquina y está en posición lateral, viendo la pantalla.

Los videojuegos consisten en estos tres módulos con pantallas, botones y palancas en la parte frontal. Las máquinas presentan sus denominaciones en la parte superior; el de la izquierda es un juego del personaje Pac-Man, el siguiente World War III y en el último se distinguen las letras *END*. Los jóvenes y las máquinas se encuentran al interior de una habitación. Al extremo derecho se observa un par de barriles y una escalera que sale del encuadre. Al lado izquierdo se puede ver una tabla de madera apoyada sobre la pared. El escenario luce oscuro debido a que el autor usó flash para iluminar, razón por la cual podemos encontrar una concentración de luz en el centro de la imagen y las esquinas muestran oscuras.

#### 2.5.4.4 Raúl Méndez (57-16A)

##### IMAGEN 45:

##### *Rollo 57, Raúl Méndez*



El rollo del año 1986 describe una actividad deportiva. Antes de ello, se registra esta escena (imagen 45) en la que se observa una mujer bailando marinera en medio de un círculo de infantes. Ello se denota en la posición de las piernas y el brazo derecho levantado con un pañuelo claro. Debido a la posición, no podemos ver el rostro de la instructora. Los niños alrededor visten ropas escolares: chompas, faldas grises con tirantes, zapatos negros y medias blancas. Algunas llevan unas polleras o faldas largas, similares a las usadas para las presentaciones de marinera. Muchas se encuentran con las piernas flexionadas y con la cadera inclinada a un lado, están bailando la marinera. Al lado derecho inferior, una mujer de cabello ondeado, casaca y falda larga observa a la maestra y sus alumnas. En cambio, a la izquierda se ve a un niño y un adulto varón. El niño da la espalda a la cámara y tiene las manos detrás de la cintura. El adulto, de

vestimenta oscura, se encuentra inclinado hacia la derecha y observa al lente de la cámara.

En la esquina superior derecha se notan las ramas de un árbol, lo que explica la sombra que se proyecta sobre los personajes el encuadre. De esta manera, se observan tonos oscuros en la zona cubierta por las sombras; a diferencia de las casas y el fondo de la imagen, los cuales tienen tonalidades más claras. A la derecha, una vivienda de la cual vemos una pared de ladrillos y una columna de cemento. Más lejos de la cámara se ve otra vivienda de material noble, la misma que aparece en otras fotos del taller, por lo cual podemos inferir que se trata del local de comedor popular de la VI zona de El Agustino.

#### 2.5.4.5 Raúl Méndez (175-8)

**IMAGEN 46:**

*Rollo 172, Raúl Méndez.*



En primer plano encontramos una procesión (imagen 46). Al lado izquierdo se aprecia a un religioso vestido con una túnica blanca y estola. En las manos lleva unas hojas y usa zapatillas. A su lado se encuentran dos adultos cargando una cruz de madera. Uno de ellos la carga sobre su hombro mientras que con el otro sostiene la intersección de dicho objeto. A su lado, otro hombre de camisa lo apoya sujetando desde atrás la cruz.

En el centro de la fotografía se observa un grupo de 6 niños: 2 niñas y 4 niños. Todos visten pantalones cortos y polo; además, a la derecha de ellos se distingue un perro el cual mira hacia fuera del encuadre. Todos los niños observan hacia adelante excepto uno que dirige su atención hacia la cruz. Además de ellos, también se puede ver un hombre de camisa y pantalón al lado izquierdo del religioso.

El resto de los personajes forma un conjunto en medio de la calle. Casi la mayoría observa hacia la cruz y acompaña la procesión. De igual manera, podemos observar la esquina de una calle. La casa de este lote tiene 3 pisos, del segundo se distinguen ventanas amplias y un balcón donde un niño y un adulto miran la procesión. Las siguientes casas a la derecha poseen texturas lisas. Entre ambas cuadras se puede visibilizar parte de un cerro difuminado por la niebla a la distancia. Al lado izquierdo superior de la imagen encontramos parte de otras edificaciones, esta vez con textura de ladrillos. Al fondo se distingue una porción de un cerro que se difumina en el lado superior derecho, acompañado de un cielo nublado. Esta condición justifica la ausencia de tonalidades oscuras en la fotografía.

### **CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE LA MUESTRA FOTOGRÁFICA DE TAFOS EN EL AGUSTINO (1986-1988)**

#### **3.1 Paisajes y arquitectura**

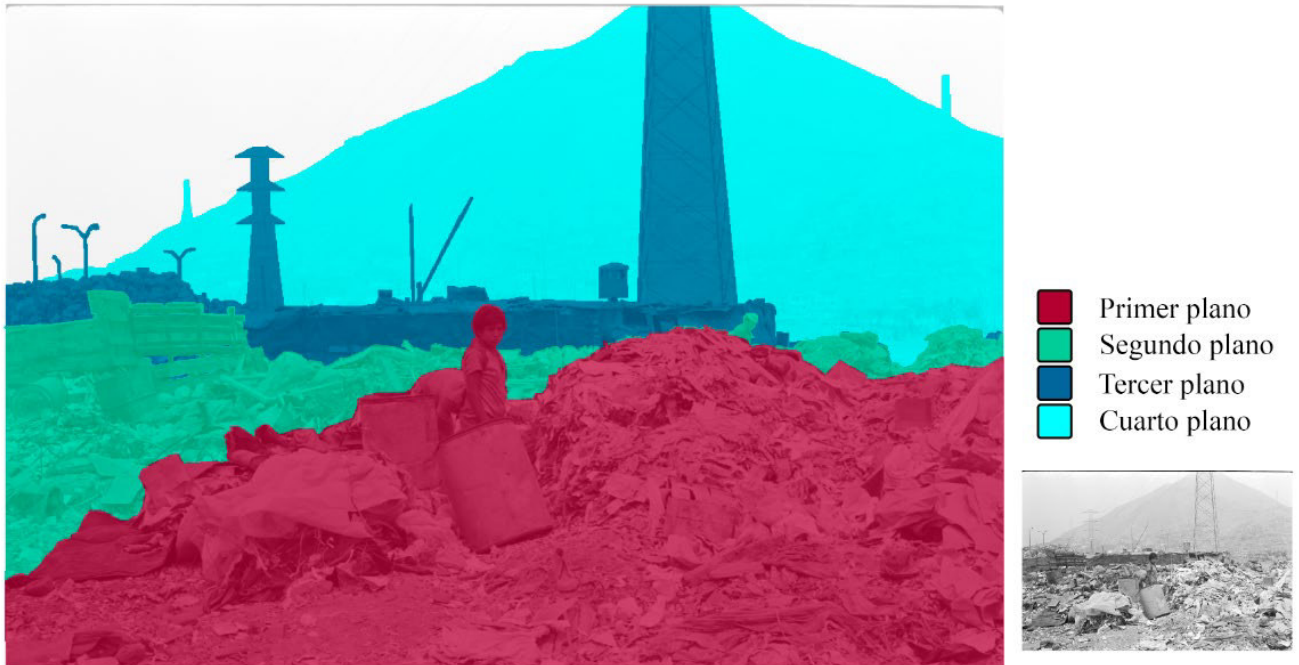
Dentro de esta muestra se encuentran fotografías que grafican a los personajes en su contexto particular. Con respecto a esta sección, podemos entender la descripción y registro de los espacios públicos del distrito; así como también la relación de sus habitantes con estos. Como se ha mencionado en los capítulos anteriores, el distrito de El Agustino durante los años 80 se encuentra en un proceso de expansión y urbanización, razón por la cual la muestra recoge distintos tiempos en la creación de urbanizaciones, mostrando así la ocupación reciente y los paisajes propios de esta zona de la capital.



### 3.1.1 Inés Lavado (EA 208-34)

#### IMAGEN 47:

*Fotografía EA 208-34, dividida en planos.*



La fotografía se encuentra en clave alta, es una escena en exteriores y se ha usado la luz del sol. Sin embargo, podemos observar la presencia de niebla en la parte superior del encuadre, la cual difumina el cerro bajo una capa blanca y transparente. La fotografía no presenta sombras o luces duras debido a la presencia de neblina. A pesar de que el lente de la Yashica T3 proporciona un enfoque general y nítido al momento de capturar una imagen, podemos observar que la niebla presente difumina de cierta manera el cerro y las casas que están en su falda; de igual manera, las torres de alta tensión a la izquierda del encuadre también comparten la suerte de *desenfoco por neblina*. La presencia transformadora de esta condición no sólo genera sensación de profundidad, sino que también separa y resalta los elementos en primer plano, lugar donde se encuentran 2 de los 3 personajes presentes en la fotografía de Lavado. Se puede detectar un total de 4 planos en la fotografía, como se observa en la imagen 47.

De cierto modo, el clima enfatiza el escenario más próximo a la cámara, de esta manera, son resaltadas las diversas texturas del primer plano. No existe un patrón específico, las diferentes texturas de los materiales de reciclaje pueden agruparse como un gran conjunto de objetos. Dentro de este grupo se puede describir papeles, plástico, cartón, madera, metal, ramas secas y tierra. Dicho conjunto de texturas cubre casi la totalidad del lado inferior del encuadre. Los materiales mencionados se pueden encontrar incluso detrás de nuestros personajes. La edificación en el centro del encuadre y las carretas al lado izquierdo presentan una tonalidad mucho más oscura que el resto de los objetos; de igual manera, se puede encontrar los mismos materiales que en la parte inferior: madera, metal y plásticos. Por último, detrás de las carretas se observa un montículo de costales y los faros de alumbrado público próximos a los elementos ya mencionados (imagen 48).

**IMAGEN 48:**

*Fotografía EA 208-34, área inferior.*



Con respecto a la textura presente en el cerro, se puede apreciar un degradado en este elemento. La falda de la loma se encuentra con la textura mucho más definida a diferencia de la cima, la cual se difumina debido a la neblina (imagen 49). En las partes bajas se observa la textura generada por las distintas casas de 1 a 3 pisos; de igual manera, se puede ver algunas edificaciones pintadas y otras que exponen los ladrillos de su estructura. El conjunto de casas se encuentra también a lo ancho del encuadre.

El momento escogido por la autora ha sido la mirada del niño del centro del encuadre hacia el lente de la cámara. El personaje detrás suyo se encuentra agachado, posiblemente realizando las labores de reciclaje. Por otro lado, el tercer personaje al lado izquierdo del encuadre tiene la cabeza ligeramente direccionada hacia la autora. Sin embargo, se puede inferir que para realizar la toma se reparó en el niño del centro como personaje principal; de este modo, no se prestó atención al tercer personaje del cual sólo observamos su busto y la gorra de tonalidad clara que lleva.

**IMAGEN 49:**

***Fotografía EA 208-34, degradado generado por la neblina en el cerro San Cristóbal***



Con respecto a los planos de la fotografía (imagen 47), podemos encontrar en primer plano a dos personajes, lugar que comparten con el gran conjunto de materiales reciclados que se extiende a lo ancho del encuadre. El segundo plano se encuentra en el lado izquierdo de la imagen y contiene dos carretas junto con materiales diversos. El siguiente plano en la fotografía presenta la edificación de madera, una torre de alta tensión y un personaje con gorra al lado derecho. El plano del fondo se encuentra claramente delimitado por los objetos cubiertos por la neblina y el cielo nublado de la ciudad de Lima. Con respecto a este orden, podemos entender que existe una clara distancia entre todos estos elementos teniendo en cuenta la distancia que se grafica entre los tres primeros planos con respecto al fondo conformado por el cerro San Cristóbal. En el centro del primer plano, se observa a un niño que observa directamente hacia la cámara (imagen 50). Sin embargo, su presencia puede pasar desapercibida en primera instancia. Ello se puede deber a dos razones: la primera atiende a la escala monocromática de la fotografía, en la cual convergen diversos colores en un nivel de gris estándar, razón por la cual las ropas del personaje se pierden en el fondo. La segunda razón atiende a la complejidad de los elementos que rodean a este personaje. Estos pueden representar más peso visual que las personas presentes en la escena, por lo cual es plausible que alguien tarde un momento para reconocer la presencia del infante. Como se puede apreciar, el rostro del niño erguido se asemeja al plástico oscuro de la edificación del segundo plano, mientras que su ropa se asemeja más a los objetos al lado de este. Añadiendo la presencia del segundo personaje, el cual se encuentra agachado, cabe la posibilidad de no encontrar a ambos personajes al ver la imagen por primera vez. Existe un juego de momento, tonalidad y perspectiva (casual o pensada) el cual camufla a ambos personajes. A pesar de esta invisibilidad aparente, la mirada directa del

primer infante impone su presencia en la imagen. Llamando así a una lectura más detallada de la diversidad de objetos y texturas de la fotografía.

**IMAGEN 50:**

*Fotografía EA 208-34, acercamiento a los personajes en primer plano.*



La fotografía es claramente dividida en dos partes iguales, los tres primeros planos de la imagen ocupan la mitad inferior del encuadre debido a la posición de la línea de horizonte. En el lado inferior predominan las tonalidades claras, mientras que las tonalidades oscuras ocupan sólo un segmento a la altura de la línea del horizonte. Con respecto a la parte superior, el cerro San Cristóbal abarca proporcionalmente la mayoría del área, mientras que en el resto del encuadre se observa el cielo y algunas torres de alta tensión. A pesar de la clara división del espacio, las torres de alta tensión también aportan a la sensación de profundidad dibujándose así cables y torres a lo ancho del espacio. La más próxima a la cámara se encuentra en el lado derecho del encuadre. La proporción de este objeto hace que salga del encuadre, mientras que los cables de electricidad aparecen de forma diagonal desde el lado superior del encuadre. Estos se dirigen hacia la siguiente torre a la izquierda. La proporción de esta segunda torre nos indica su proximidad, de igual manera con las torres que se observan en ambas laderas del cerro. La prolongación de los cables que se extienden desde el lado izquierdo del encuadre puede crear la ilusión de continuidad, estableciendo una conexión espacial entre una serie de torres de alta tensión que se inicia en el lado derecho y se extiende hasta las pequeñas torres en la colina. Esto dibuja vectores que atraviesan los diversos planos de la fotografía (imagen 51).

**IMAGEN 51:**

*Fotografía EA 208-34, vectores.*



Debido a la clara división de planos en la fotografía y a la diversidad de texturas y objetos, el lado inferior de la imagen recibe el peso visual en la imagen. De igual manera, dentro de este segmento se puede apuntar a que las tonalidades oscuras poseen cierto peso por sobre las claras, mismas tonalidades que se encuentran en el rostro del infante que mira directamente a la cámara. Una vez identificado a este personaje, el peso visual de la imagen se concentra en el área donde se encuentra.

La fotografía tiene la clara intención de mostrar a los dos personajes en el centro de la imagen. Del mismo modo y bajo la encomienda de TAFOS, se puede observar el ambiente donde trabajan, un centro de reciclaje. Lo curioso de la fotografía es el desorden de elementos el cual puede camuflar a los personajes. Ello se entiende con el juego de las tonalidades y la perspectiva de la fotografía. Al analizar la imagen se puede

destacar al niño que observa a la cámara; a pesar de ello, los otros dos personajes apenas resaltan dentro del variopinto de texturas. Es así como la fotografía aporta este juego de observación hacia un aparente desorden donde se pueden hallar a los personajes que trabajan en la zona. A su vez, la presencia del cerro San Cristóbal es un indicador claro de la zona geográfica donde se encuentra este centro de reciclaje.

### 3.1.2 Raúl Méndez (EA 165-6A)

#### IMAGEN 52:

*Fotografía EA 165 – 6A, dividida en planos.*



La imagen presenta ciertas tonalidades bajas provenientes de las sombras. Las tonalidades altas se encuentran en la parte superior, donde se observa el cielo. Por su lado, gran parte de la fotografía consta de tonalidades grises provenientes del cemento de las edificaciones y del terreno. Debido a la falta de tonalidades oscuras o sombras de gran proporción, podemos definir que la imagen posee clave alta. Además de ello, es importante mencionar el degradado que se observa en el cielo (imagen 53). En la zona derecha se puede apreciar una luz fuerte proveniente del sol; mientras que, a la



izquierda, el cielo se muestra gris. Es por este degradado que podemos saber que la fotografía fue tomada en las primeras horas de la mañana. De igual manera, no se observa la presencia de nubes o neblina, lo cual dio al autor la posibilidad de tener enfoque y nitidez hasta en el fondo de la imagen.

**IMAGEN 53:**

**Fotografía EA 165 – 6A, degradado en el cielo.**



La textura principal en la fotografía está dada por la presencia del cemento de las edificaciones, este a su vez se encuentra en tres variantes: el cemento con piedras usado en la escalera, el cemento puro de las casas y el de superficie lisa y pintada. Por la proporción de la escalera, la textura predominante en la imagen es la del cemento con piedras, que se dibuja desde el extraño inferior y abarca hasta el segmento superior central. Las piedras que contiene este material son mucho más visibles en los primeros peldaños retratados en la parte inferior. De igual manera, es importante señalar que dicha textura es un poco más oscura que al material de las edificaciones.

Al lado izquierdo podemos encontrar un conjunto de piedras apiladas sobre un muro de cemento, el cual genera una textura definida sin mucho peso visual. Debajo de este aparece un tramo de tierra con diversas piedras de distinto tamaño y trozos de plástico. Se aprecia otra textura similar al lado derecho del encuadre, en esta zona aparecen rocas más grandes apiladas con un trozo de metal. El resto de las

construcciones muestran la textura del cemento puro; sin embargo, se puede observar una fachada al lado derecho, con superficie lisa y pintada. A la derecha, una casa con cuatro columnas de cemento expuesto; sobre esta, se observa un espacio construido de madera y plásticos (imagen 54).

**IMAGEN 54:**

***Fotografía EA 165 – 6A, lado derecho.***



Todos los elementos del escenario presentan una tonalidad gris similar debido a que el uso del cemento hace que las distintas texturas muestren similitud entre sí. Dentro de este espacio uniforme, la piel, la vestimenta y los objetos de la niña contrastan con el fondo de la imagen. Ello responde a que el uniforme y la piel proyectan una apariencia táctil muy diferente a la del cemento. De igual manera, sus zapatos, el libro y su bolso no son texturas rígidas. Es así como la infanta que baja las escaleras hace un claro contraste con el escenario donde se encuentra y también frente a las tonalidades oscuras del uniforme escolar (imagen 55).

**IMAGEN 55:**

*Fotografía EA 165 – 6A. Acercamiento a la estudiante.*



El momento escogido por Méndez se expone en la mirada directa de la niña hacia el lente de la cámara. Así mismo, denota la sensación de movimiento de la escolar, esto se debe a que se escogió un instante en el que la pierna derecha desciende un escalón y el peso del cuerpo se encuentra en la pierna opuesta. Además de la posición que describe la acción, también se observa el brazo izquierdo del personaje ligeramente difuminado, producto de la velocidad con la que la estudiante pudo mover el brazo, ocasionando esa pequeña falta de nitidez en la fotografía.

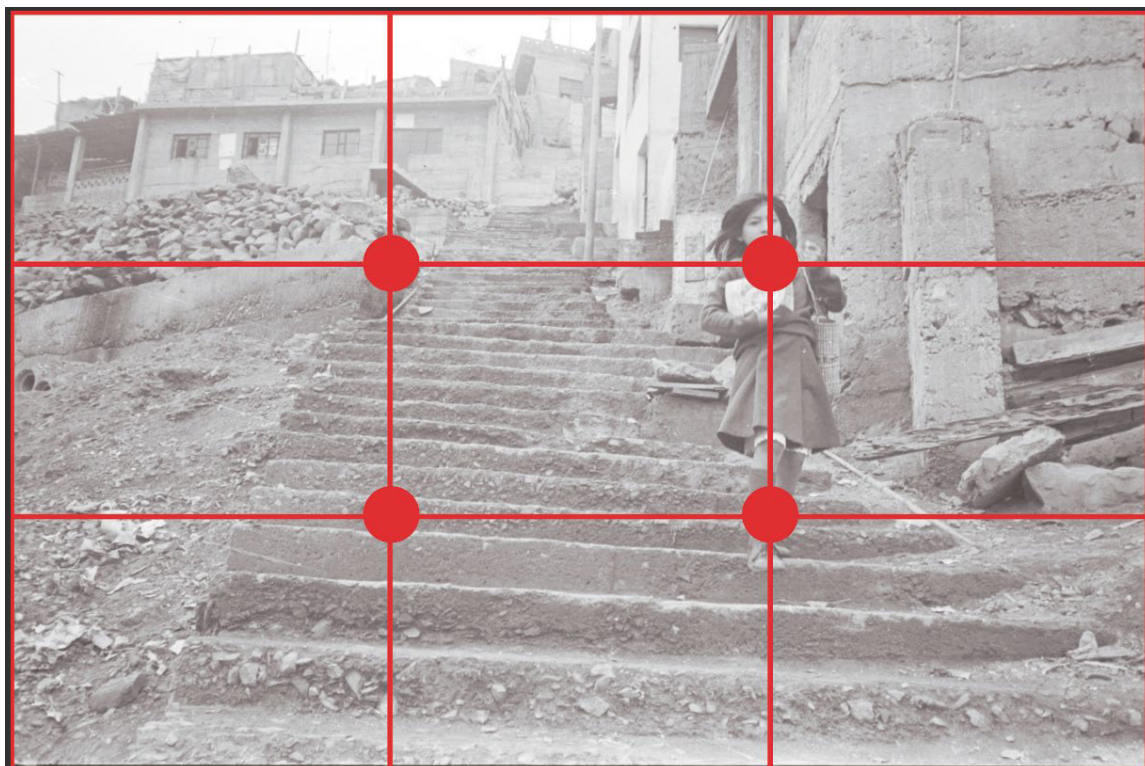
Por otro lado, al ordenar la imagen por capas (imagen 52), se puede distinguir un plano que contiene a la estudiante y parte del tramo de escaleras donde se encuentra. El siguiente plano es dibujado por las distintas edificaciones del espacio, donde también se muestra parte de la escalera. Por último, se encuentra el plano de fondo que incluye un degradado en el cielo generado por el sol. Destaca la presencia de las escaleras en el centro de la fotografía ya que une todos los planos. Este elemento posee una gran proporción con respecto a los demás, abarca un gran espacio de encuadre y se dibuja hacia el fondo, generando profundidad. Si bien la estudiante es el personaje principal, su proporción con respecto a las escaleras la coloca en un segundo nivel de significancia.

Por lo cual podemos atender que la escalera por donde transita la infanta también obtiene peso visual en el encuadre. Sin embargo, es la niña quien recibe el mayor peso visual por cuatro razones. La primera refiere a la ubicación del personaje dentro de la regla de tercios (imagen 56), específicamente sobre los puntos de interés en la derecha de la regla. La segunda se observa al identificar los distintos vectores horizontales generados por la escalera (imagen 57). La tercera razón es la mirada del personaje hacia el fotógrafo. Finalmente, la piel y su ropa generan un claro contraste que la diferencia entre el escenario hecho de cemento.

Es así como podemos apuntar a dos personajes dentro del encuadre: el primero es la estudiante camino a clases; y el segundo es la escalera que debe recorrer para llegar a su destino.

**IMAGEN 56:**

*Fotografía EA 165 – 6A.*



Los principales vectores en la imagen son los que dibujan los diversos peldaños de la escalera y es debido a la dirección de este conjunto que se enfatiza más la presencia de la infanta. Dicho elemento, la niña, es enfatizado además por otros vectores provenientes de las construcciones y los objetos en ambos extremos. A la izquierda, el muro que sostiene las piedras genera una línea que dirige la mirada hacia la escalera; el edificio del lado superior izquierdo funciona de similar manera, enfatizando la mirada hacia el centro donde se encuentra la escalera. Por el lado derecho se pueden observar más líneas verticales, pero al lado de la niña se encuentran tablas y líneas diagonales creadas por el cemento en los edificios, lo que también dirige la mirada hacia el centro de la imagen. Otro vector a mencionar es el que genera el movimiento de la estudiante en cuanto se dirige hacia el lado derecho del encuadre (imagen 57).

#### **IMAGEN 57:**

*Fotografía EA 165 – 6A. Vectores.*

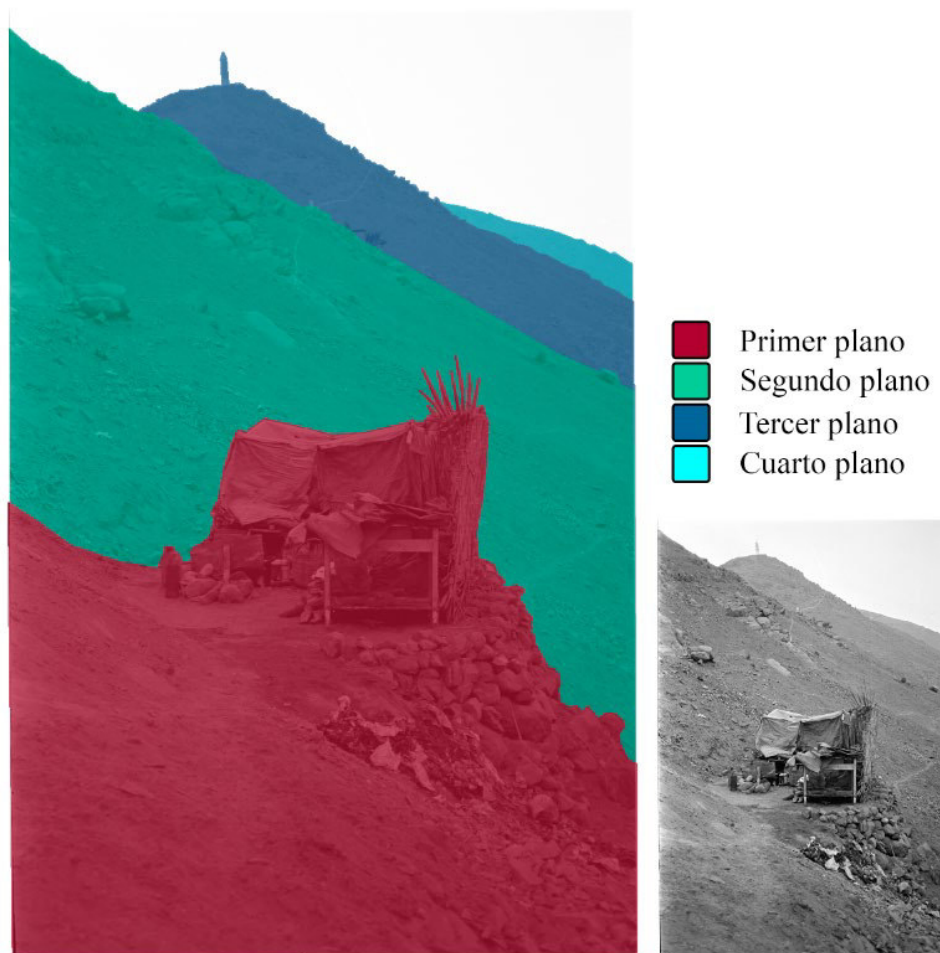


Habiendo identificado la importancia de la escalera y el momento escogido por el fotógrafo, podemos entender que este desea presentar el espacio de tránsito del lugar. El degradado en el cielo y la posición del sol nos indican una aproximación de la hora, además de sugerir la dirección en la que el personaje se dirige. Es así que el autor demuestra un claro interés por describir los traslados de la población y las condiciones de los espacios públicos destinados al tránsito.

### 3.1.3 Rosa Villafuerte (EA 113-22)

**IMAGEN 58:**

*Fotografía EA 113-22, dividida en planos*



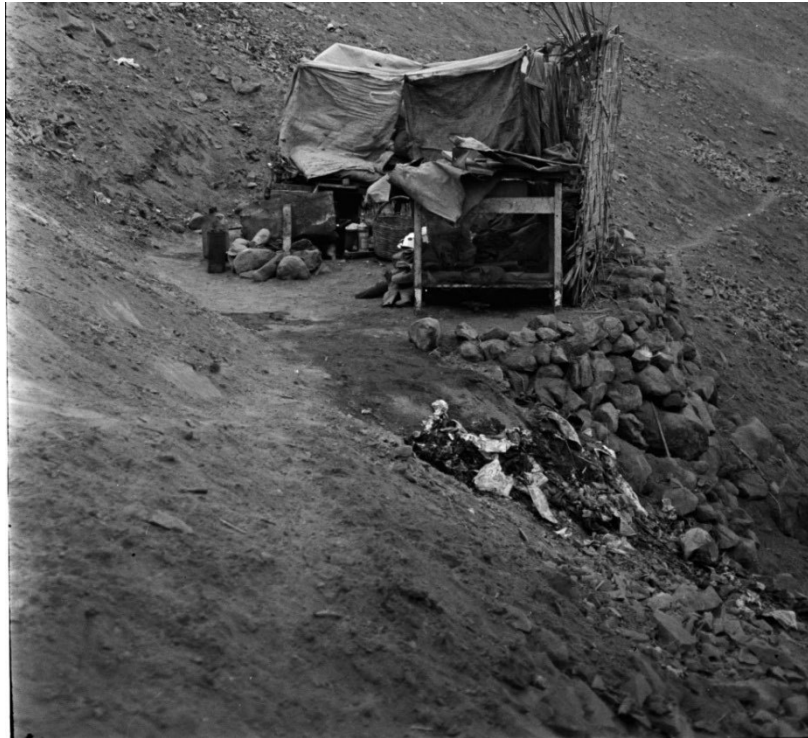
La clave dentro de la fotografía es alta, presenta algunas sombras en los objetos del primer plano. A pesar de ello, hay una clara predominancia del cielo y de un gris claro proveniente de los cerros. No se encuentran rastros de nubes o neblina; por el contrario, la luz es uniforme y sin sombras marcadas, se obtuvo nitidez en los diversos planos de la fotografía. Aun así, se puede distinguir un ligero desenfoque en los cerros que se encuentran a lo lejos del encuadre y destaca la nitidez de la precaria edificación y sus elementos.

La textura predominante proviene de la secuencia de cerros que se observa en el lado superior del encuadre. Dicha textura presenta tierra y piedras de distinto tamaño que se diferencian mejor mientras más próximas están a la cámara; lo cual, hace que la textura en los cerros más alejados se vea mucho más uniforme. En el cerro donde se encuentra la construcción hay acumulación de rocas en la parte superior; mientras que, en la inferior se ve un segmento diferente en la zona izquierda. En la derecha, aparecen dos grupos de elementos. El primero es un conjunto de plásticos y desperdicios en tonalidades bajas y altas que en conjunto no posee una gran área del encuadre, pero por su textura logra resaltar entre las piedras y la arena. El segundo grupo son las diversas piedras apiladas para aplanar la pendiente del cerro y dar espacio a la edificación que se observa (imagen 59). Dicha textura difiere de los otros grupos de piedras debido a que todas son de un tamaño similar y aparecen dispuestas unas sobre otras.



**IMAGEN 59:**

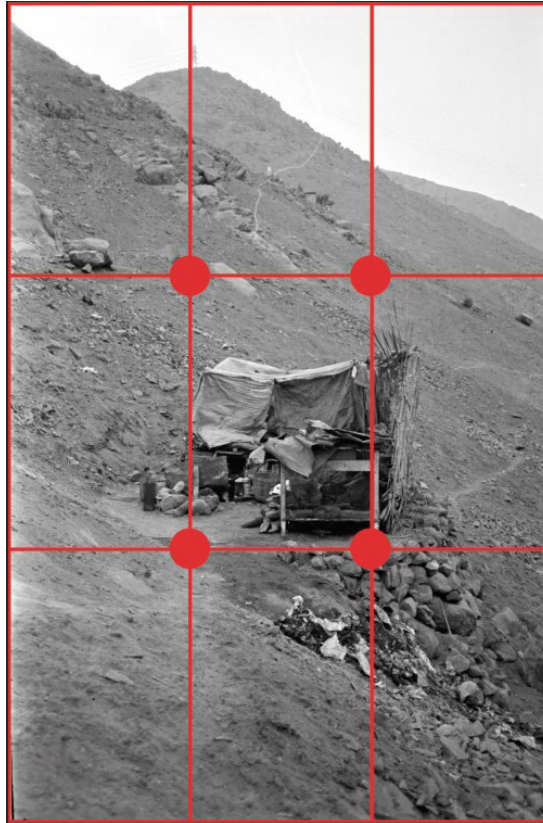
*Fotografía EA 113-22, zona inferior.*



La fotografía no presenta a algún personaje; sin embargo, podemos entender que el protagonismo cae en la precaria vivienda en el centro de la regla de tercios (imagen 60). Podemos identificar que el momento escogido por Villafuerte busca capturar la casa y la estructura que la soporta; de igual manera, se notan los tres cerros en lado superior del encuadre. Se puede distinguir así 4 planos en la imagen (imagen 58). El primero abarca el cerro donde se encuentra la construcción, este comprende la mayoría del encuadre desde el lado superior izquierdo hacia la mitad del extremo derecho. El siguiente plano pertenece al cerro con la torre de alta tensión, carece de nitidez y su tonalidad es un poco más clara. El tercer plano es parte de la ladera del cerro que se observa al lado derecho superior del encuadre y su tonalidad es mucho más clara que los anteriores planos. Finalmente, el plano del fondo es donde se encuentra la porción de cielo observable y parte de otro cerro.

**IMAGEN 60:**

*Fotografía EA 113-22, regla de tercios.*



En el primer plano encontramos la vivienda y la plataforma donde ha sido construida. Debido a que el resto del paisaje presenta vectores diagonales en las laderas de los cerros, el terraplén base de la construcción resalta con facilidad (imagen 61). A pesar de la proporción de los cerros que se encuentran en la parte superior, estos no adquieren un peso visual similar al de la construcción. La vivienda y plataforma son enfatizados por tres aspectos: por la cantidad de texturas que conforman la estructura, por las tonalidades oscuras y sombras, y finalmente por el vector horizontal que rompe con las distintas diagonales de la imagen. La vivienda se compone por diversos materiales que concentran en este sector la mayor variedad de texturas: telas, piedras, cuero, estera, madera y plástico, sin olvidar además del conjunto de bolsas en el lado inferior derecho y caen por la ladera del cerro.

**IMAGEN 61:**

*Fotografía EA 113-22, principales vectores.*

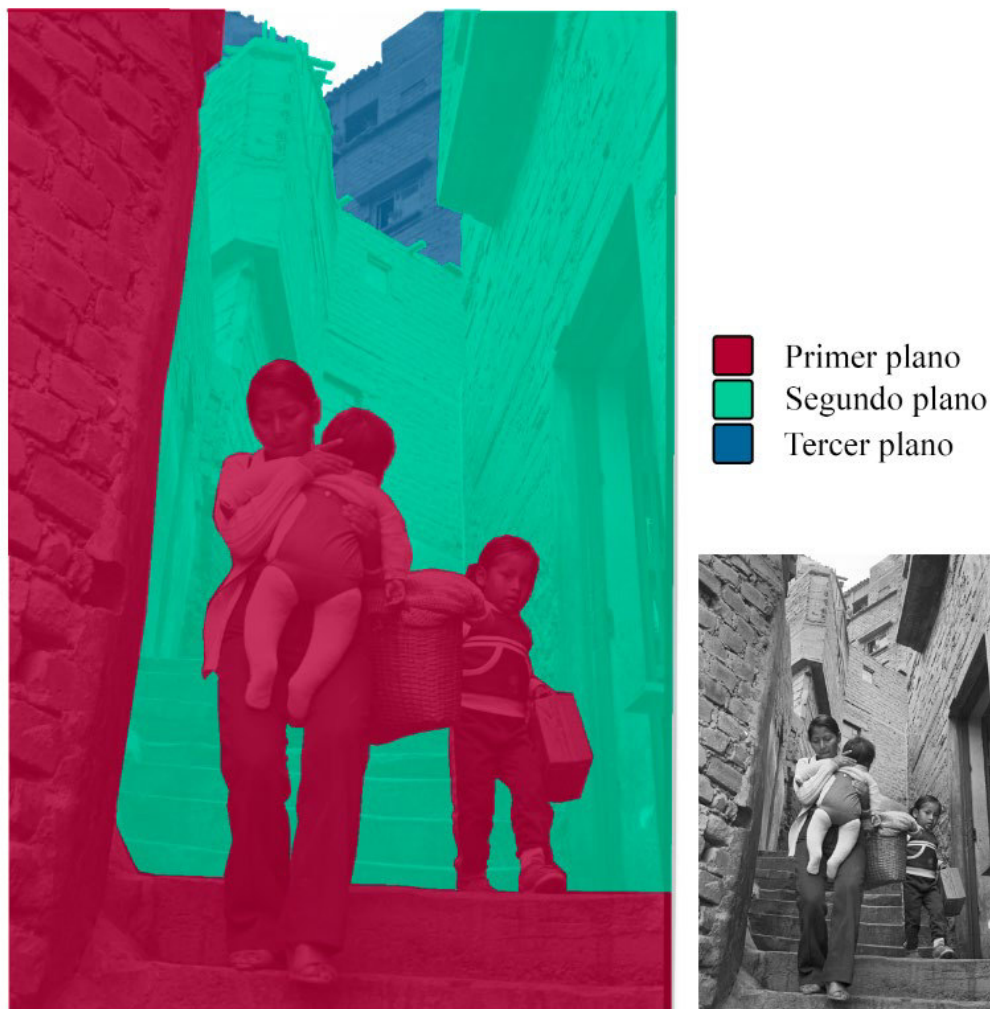


La fotografía presenta este paisaje extenso y gris el cual es interrumpido por una construcción de material noble sobre una plataforma hecha con piedras. Claramente puede ser descrita como una alegoría de la intervención humana en los cerros de El Agustino. Muestra además los métodos de construcción básicos, representados en aquella plataforma hecha con piedras que rompe con los diversos vectores diagonales de la imagen.

### 3.1.4 Daniel Pajuelo (EA 31-34A)

#### IMAGEN 62:

*Fotografía EA 31 – 34A, dividida en planos.*



La fotografía presenta a una madre y dos hijos descendiendo por las escaleras de un cerro de El Agustino. Los personajes ocupan la zona inferior del encuadre. El lado superior presenta una superposición de distintos planos con edificaciones de ladrillos y cemento (imagen 62). En el primer plano se encuentran la mamá y sus niños, mientras que los demás planos presentan diversas estructuras de cemento y ladrillo.

La escena no posee sombras duras, en su mayoría predominan los grises de los edificios y las prendas de vestir. Se puede reconocer claramente el cielo nublado en la parte superior del encuadre (imagen 63); que identifica la iluminación natural en clave alta. Es así que el fotógrafo tiene la suficiente luz para hacer una toma que presente nitidez en toda la fotografía, definiendo mejor el juego de líneas de la parte superior de la imagen.

**IMAGEN 63:**

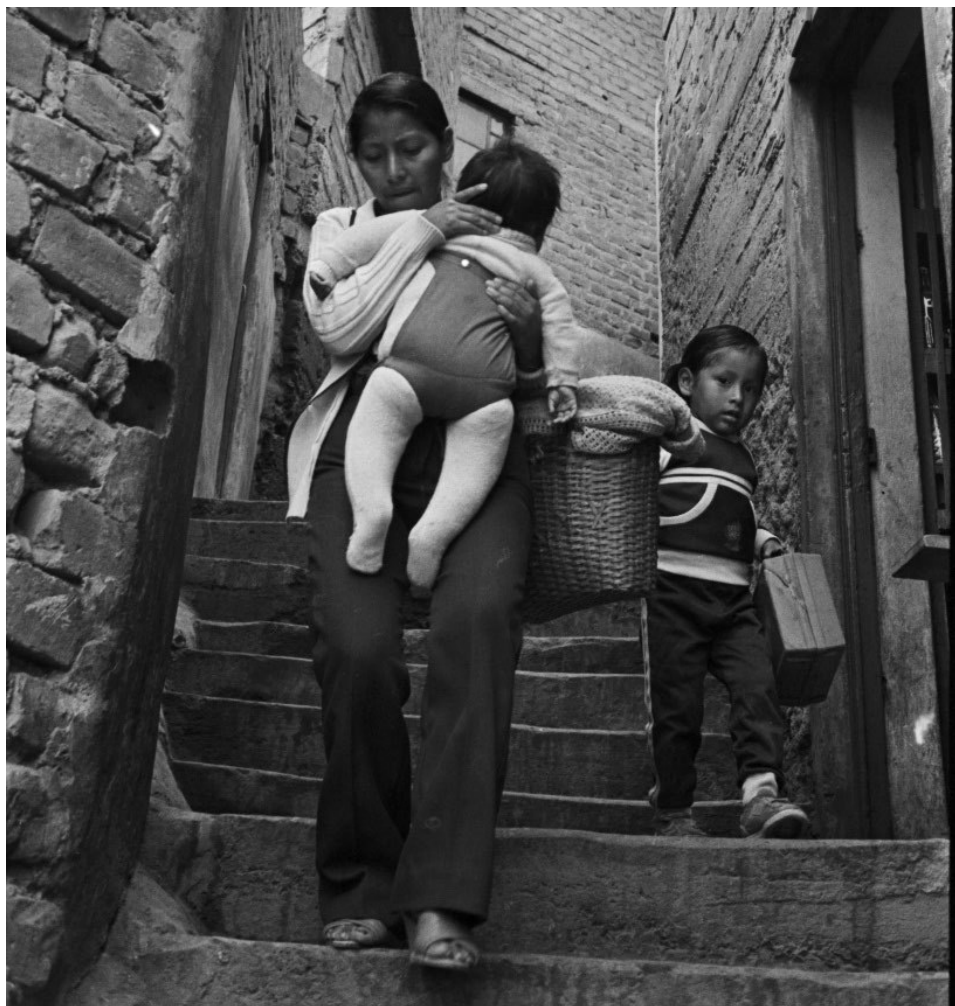
***Fotografía EA 31 – 34A, área superior.***



Debido a la condición y acceso a los materiales como el cemento y los ladrillos es común observar las mismas texturas en paisajes como el que se presenta en esta fotografía. Además, se observa la presencia de otros materiales como madera, calamina, vidrios o fierros en los marcos de puertas y ventanas, materiales usados en la construcción empírica en estos barrios. La escalera por la que transitan los personajes presenta textura de cemento; a su vez, se puede distinguir una secuencia de líneas horizontales, posiblemente marcada por el tránsito del agua de lluvia bajando por los escalones. Dentro de este ambiente, los personajes son enfatizados con facilidad gracias a su vestimenta y accesorios. La suavidad de la indumentaria y el bebé contrastan con el escenario (imagen 64).

**IMAGEN 64:**

*Fotografía EA 31 – 34A, madre y niños.*



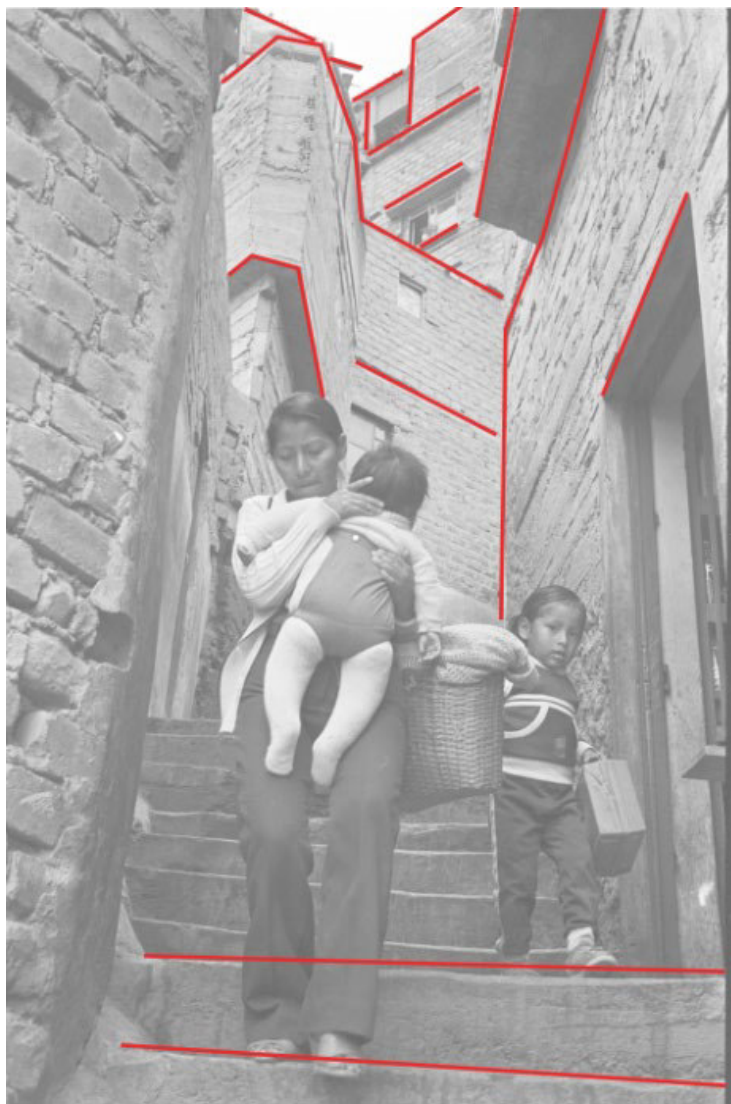
El momento seleccionado por Daniel Pajuelo se expresa en la posición de la madre descendiendo las escaleras junto con la mirada sorprendida de la niña a su costado. La mujer apoya su peso en el pie derecho mientras dirige el izquierdo hacia un escalón abajo. La niña se encuentra caminando en una plataforma que conecta las escaleras en la zona superior con los demás escalones delante de los personajes, generando un tramo. Además, podemos entender el momento por la posición de las manos de la madre, quien sujeta con cuidado el cuello y la espalda de su bebé y demuestra una expresión de concentración observando hacia abajo. Ello grafica, en primera instancia, el reto al moverse con sus hijos a lo largo de ese trayecto.

Se puede identificar un primer plano que abarca a los personajes y dos peldaños en la parte inferior del encuadre. A continuación, se puede encontrar una combinación de distintos planos que se generan por la presencia de las viviendas de ladrillo. Como se puede apreciar, la proporción del primer plano da espacio a este juego de perspectivas y líneas en la parte superior. En este segmento podemos encontrar los distintos vectores diagonales que se cruzan entre sí y no enfatizan a ningún edificio en particular dentro del grupo, sino que generan una sensación de desorden o surrealismo por las líneas rectas y las formas no convencionales formadas por las construcciones. Los vectores diagonales también aparecen en el primer plano en ambos extremos. A la izquierda hay una pared de ladrillos y a la derecha un edificio con un marco de puerta que da hacia las escaleras. Sin embargo, debido a la perspectiva del fotógrafo, estos edificios próximos a la cámara presentan diversos vectores diagonales, los cuales dirigen la mirada hacia arriba del encuadre. Los únicos vectores horizontales en la imagen son los escalones por los que transitan los personajes (imagen 65).

Podemos entender que la fotografía analizada tiene dos elementos importantes. El primero son los personajes que transitan por las escaleras y contrastan con el fondo debido a sus prendas suaves y distintas tonalidades. Además de ello, los rostros captan la atención del espectador, en especial la mirada de la niña dirigida hacia el lente de la cámara. En segundo lugar, se encuentra el espacio por donde transitan la madre y sus hijos. Detrás de ellos, una serie de edificios se superponen. Debido a la perspectiva, se presentan diversas líneas diagonales que convergen y generan sensación de desorden. Debido a la cantidad de vectores, el área se presenta como un personaje tácito que representa el ambiente característico de la zona.

**IMAGEN 65:**

*Fotografía EA 31 – 34A, vectores.*

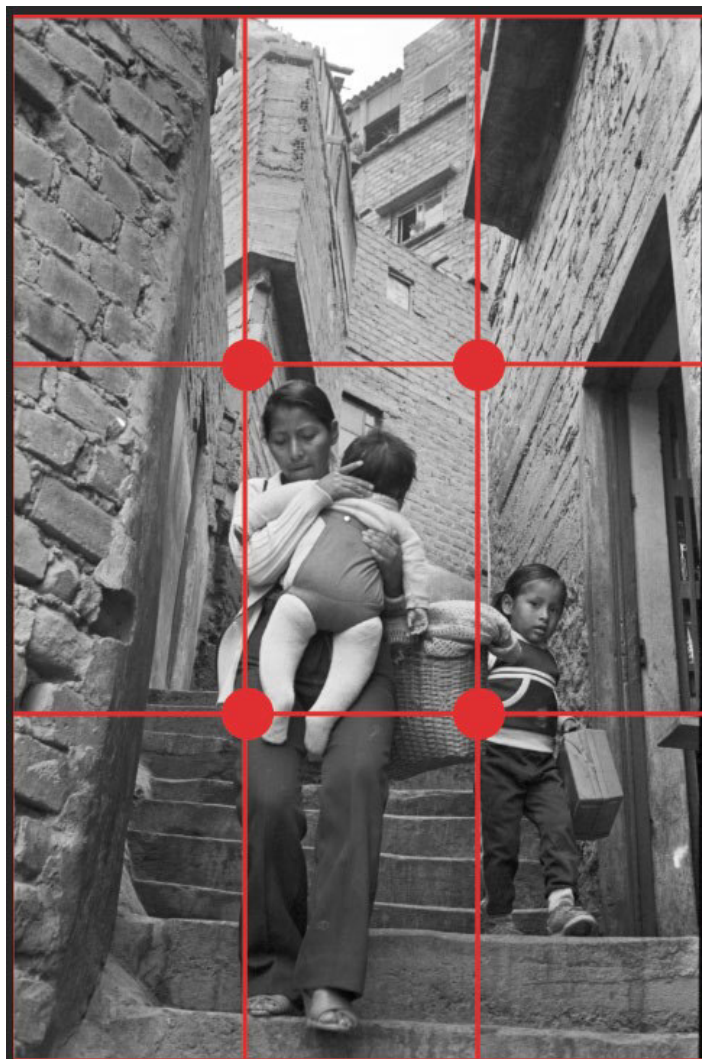


Debido al espacio entre los personajes en la zona inferior y las construcciones, podemos entender la fotografía como la representación de la difícil movilidad por la zona. Dada la posición de los elementos dentro de la regla de tercios (imagen 66), se observa a los personajes sobre líneas verticales y una horizontal, lo cual brinda a la madre y sus hijos de protagonismo. Por otra parte, el conjunto de diagonales presentes en la descripción también ocupa puntos de interés. Ambas zonas del encuadre cuentan con peso visual y enfatizan tanto a los personajes como el trayecto que recorren.



**IMAGEN 66:**

*Fotografía EA 31 – 34A, regla de tercios.*



### 3.1.5 Rosa Villafuerte (EA 35-39)

#### IMAGEN 67:

*Fotografía EA 35 – 39, dividida en planos.*



En la imagen 67, Villafuerte registra parte del proceso de urbanización y construcción de viviendas en El Agustino. En el primer plano encontramos a un varón de edad avanzada que traslada un balde de metal. En el lado derecho del encuadre se observa una secuencia de casas de un piso y en la zona izquierda aparece un pequeño canal de agua. Debido a la gran área que abarca el cielo, podemos observar que es nublado, razón por la cual, la imagen no presenta ninguna luz dura o tonos oscuros. La clave alta en la fotografía se debe a las tonalidades grises y claras de los materiales de construcción que reflejan la luz; así como al espacio que le dio al cielo de la ciudad. Del mismo modo, se puede encontrar neblina en el lado izquierdo del encuadre, donde se pierden la secuencia de casas y se observan algunos objetos a lo lejos como una torre al alta tensión y árboles (imagen 68). La nitidez se nota principalmente en los dos montículos de materiales, el personaje y las dos primeras viviendas de izquierda a derecha. Conforme aumenta la distancia de un objeto con la cámara se pierde nitidez y se puede explicar por la presencia de neblina o por el lente de la cámara usada.

**IMAGEN 68:**

*Fotografía EA 35 – 39, zona superior izquierda.*



La escena describe los materiales de construcción en su forma primaria. Si bien la autora ha centrado la imagen en el albañil, los montículos de material son parte importante de la descripción de la escena. Mientras que la textura de arena se encuentra en el suelo del escenario, el montículo de piedras resalta y contrasta con las demás texturas de la fotografía. Las viviendas presentan texturas ásperas y duras como las maderas, ladrillos expuestos y cemento; a manera de diferenciación, en la casa que se encuentra en el centro se observan telas en su techo. Por otro lado, la fotografía presenta un cuerpo de agua con tierra mojada en los bodes. La textura del agua crea una forma de tonalidad clara en el lado izquierdo del encuadre (imagen 69).

**IMAGEN 69:**

*Fotografía EA 35 – 39, texturas.*



El movimiento de las piernas y brazos del albañil en primer plano ayuda a entender la temporalidad. El hombre transporta un balde de metal con una superficie desgastada y oxidada. Su pierna izquierda direcciona su caminar, mientras que el brazo derecho es flexionado para soportar el peso del material que moviliza. Los dos primeros planos son conformados por el personaje, los montículos de material y el cuerpo de agua (imagen 67). El tercer plano lo conforman los lotes que recorren de un lado a otro la fotografía. Además de estas construcciones, se encuentran otros personajes en la escena: el primero es un varón que levanta un tubo de plástico y cuyo cuerpo sale del encuadre por la mitad. No se logra ver su rostro o brazo izquierdo. El segundo, es un infante que asoma su cara por la puerta de la segunda vivienda de derecha a izquierda.

**IMAGEN 70:**

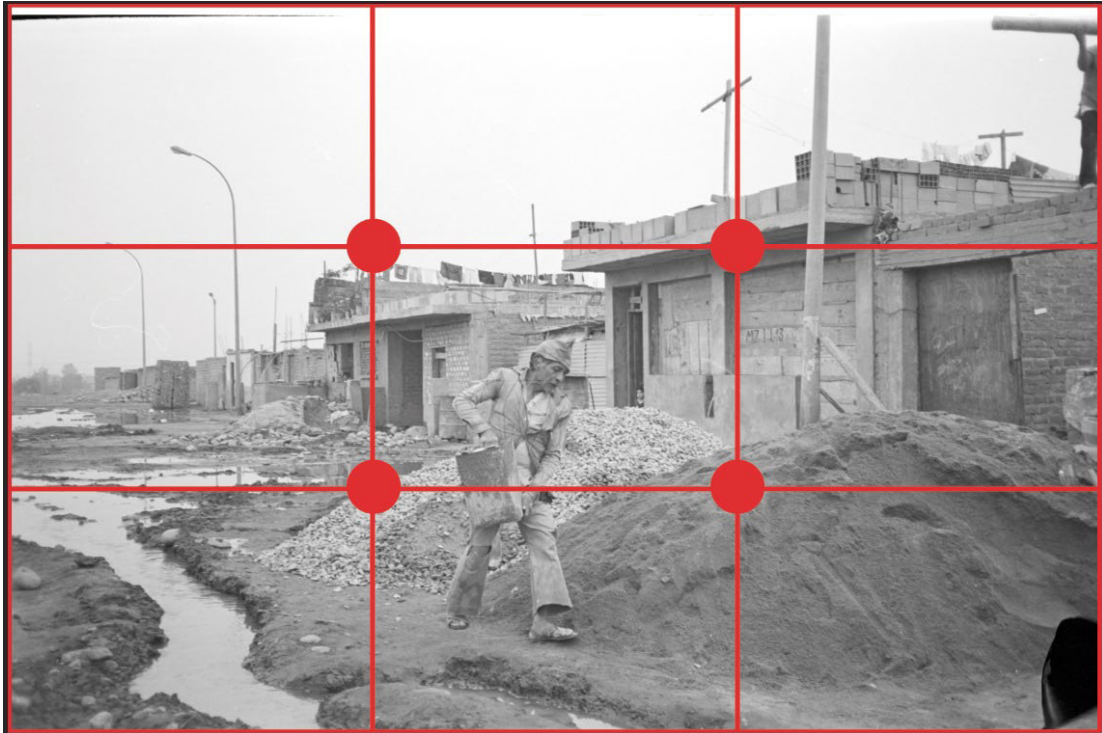
*Fotografía EA 35 – 39, vectores.*



La proporción de la secuencia de casas describe la profundidad de la imagen. En el área inferior, los materiales y el agua acaparan una mayor área del espacio, el mismo que es interrumpido por la presencia del albañil. Estos elementos generan vectores como la dirección del río y la forma de los montículos. De igual manera, la dirección y el movimiento del personaje dirigen la atención hacia el lado derecho del encuadre (imagen 70). Con respecto a la regla de tercios, se observa que el albañil se ubica en el centro de la imagen, lo cual le brinda peso visual. Además, la línea de horizonte se encuentra cerca de la línea horizontal inferior del esquema (imagen 71).

**IMAGEN 71:**

*Fotografía EA 35 – 39, regla de tercios.*



Podemos entender que la intención de la autora ha sido graficar la labor del albañil y la construcción de las distintas casas presentes en la imagen. Sin embargo, se pueden realizar más lecturas al segmentar los elementos presentes. Al observar sólo el segundo plano, podemos encontrar que los montículos y el cuerpo de agua asemejan juntos un paisaje formado por dos cerros y un río. Dicho escenario hipotético se ve interrumpido por la presencia del hombre que traslada materiales del cerro para construir. Detrás del primer plano se observan las diversas viviendas y los faros de alumbrado público que sobrepasan en medida aquel paisaje que se interrumpe para construir en él. Se puede entender a la imagen como una alegoría hacia el poder de transformación del entorno a manos de la especie humana.

### 3.2 Los retratos

Las imágenes presentes en esta categoría cumplen con la finalidad de mostrar diversos rangos de edad, individuos y espacios. De igual manera, es importante relatar la diferencia que puede existir entre el fotógrafo y el sujeto retratado. Para el caso específico de TAFOS en El Agustino, no se puede hablar de una producción hecha por un ojo ajeno al distrito. Como se detalló, el taller tuvo como objetivo reunir participantes que formaban parte de los espacios y eran conocidos de los vecinos del distrito. De esta manera, podemos entender que los distintos retratos de TAFOS pueden reflejar algún rostro sorprendido por la presencia de la cámara; pero a su vez, no se ven extrañados ante la presencia de alguno de los talleristas.

#### 3.2.1 Rosa Villafuerte (EA 121-29)

##### IMAGEN 72:

*Fotografía EA 121 – 29, dividida en planos.*



Los protagonistas de la imagen 72 son los 4 niños retratados en primer plano y colocados por orden de altura. Sus prendas poseen diversas tonalidades que incluyen el blanco y el negro. Atrás de ellos se puede distinguir el grupo de viviendas y el cerro en el cual están construidas. El único espacio donde se puede observar el cielo es el extremo superior izquierdo del encuadre. En la foto, hay predominancia de los tonos grises y claros. En este caso, se puede contemplar un enfoque selectivo que enfatiza la presencia de los 4 niños en primer término, mientras que los demás elementos del fondo se encuentran desenfocados por el lente de la cámara. La falta de nitidez en la escena puede deberse a una intención de la autora o debido a la proximidad de los sujetos a la cámara. Así que, para enfatizar la presencia de los niños se ha generado un contraste total con el resto del escenario (imagen 73).

**IMAGEN 73:**

*Fotografía EA 121 – 29, diferencia entre personaje y fondo.*





El espacio del fondo presenta texturas duras y lisas, propias de las construcciones en los cerros de El Agustino. En la zona inferior del cerro se observan diversas casas que se dibujan de un extremo a otro del encuadre. Sobre este conjunto de viviendas, la textura del cerro gana terreno por el lado superior derecho hasta llegar a la esquina. En la zona inferior de la fotografía se puede identificar otro cerro con mayor nitidez, donde toman posición los retratados. Todas las texturas del espacio contrastan en gran medida con las prendas y piel de los niños en el primer plano, lo que causa que se diferencien aún más del fondo desenfocado (imagen 74).

**IMAGEN 74:**

*Fotografía EA 121 – 29, acercamiento y texturas.*

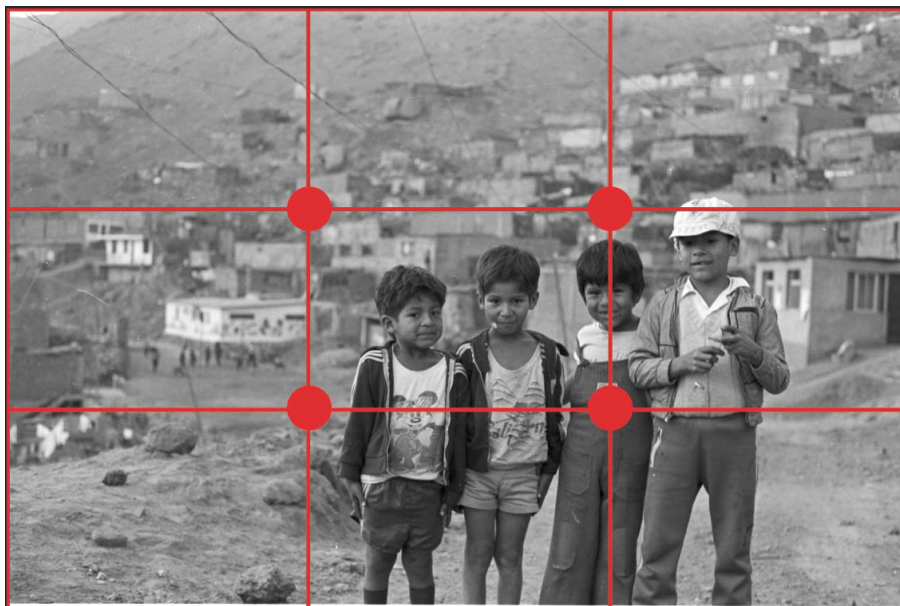


El momento del disparo recoge la expresión de los niños. Se puede denotar cierta rigidez en el primero de la izquierda, desconocimiento en el siguiente, despreocupación en el tercer niño e indiferencia del cuarto, el cual enrolla una cuerda a un trompo. Este grupo se encuentra claramente enfatizado por distintos factores, uno es la nitidez presente en su plano con respecto al fondo. Es que, además, la mirada que dirigen a la cámara sirve para dotarlos de mayor peso visual. Otro factor es la presencia de cables que aparecen en el lado superior izquierdo del encuadre, estos elementos pasan por detrás de los personajes dirigiendo la atención hacia estos (imagen 75). Finalmente, al usar la regla de tercios se observa que los infantes se encuentran por sobre la línea vertical derecha y sobre un punto de interés (imagen 76). A pesar de lo mencionado, la composición de la imagen también da espacio suficiente para el registro del entorno. Villafuerte da suficiente proporción a escenario y coloca los infantes hacia la derecha.

### **IMAGEN 75:**

*Fotografía EA 121– 29, vectores.*



**IMAGEN 76:****Fotografía EA 121– 29, regla de tercios.**

El retrato fue hecho con la finalidad de registrar a este grupo que jugaba con trompos en espacio público. La autora colocó a los personajes a la derecha con la intención de mostrar el edificio en la zona central izquierda. Dicha construcción pertenece a un centro de recreación infantil, donde participó Villafuerte. De esta manera, la fotografía presenta a los niños junto al edificio para presentar la zona y las organizaciones que brindan servicio a los niños en El Agustino. Presentando así el sistema de apoyo a los infantes del distrito.

### 3.2.2 Raúl Méndez (EA 123-34)

#### IMAGEN 77:

#### *Fotografía EA 123 – 34, división por planos.*



La escena que registró Méndez tiene una clara predominancia de los tonos oscuros y negros. Ello se grafica en el lado derecho del encuadre que muestra las sombras y un paisaje sin iluminar. Dentro de esta fotografía en clave baja se pueden encontrar tonos claros en el centro, los cuales son producidos por el flash integrado de la cámara usada, razón por la cual podemos ver la luz concentrada en el centro de la imagen y en el muro a la izquierda donde rebota cierta cantidad de luz.

Debido a la poca iluminación de la escena, el uso del flash puede limitar el área de enfoque en la fotografía. De igual manera, podemos observar que la pared del lado izquierdo no se encuentra enfocada; y denota que, a pensar de la poca luz que produce el flash, la cámara logró enfocar al niño en el suelo (imagen 78).

**IMAGEN 78:****Fotografía EA 123 – 34, acercamiento.**

Las texturas presentes se pueden dividir en dos grupos. El primero pertenece al piso de cemento donde yace el personaje principal y la pared de la izquierda, que presenta distintas imperfecciones. En contraste con estas texturas se encuentra las vestimentas de los individuos, confeccionadas en telas sintéticas, lana y jeans. Otra textura para mencionar es la piel del niño, la cual enfatiza la diferencia entre este y el piso áspero de hormigón. Si bien se puede observar dos automóviles en el lado derecho del encuadre, estos no son lo suficientemente iluminados para captar la atención.

El momento elegido por el autor presenta las piernas de tres personajes que se alejan del niño. Dos de estos se encuentran con el pie izquierdo levantado y en dirección contraria al personaje principal. Un tercero se encuentra de perfil y apoyado en la pared, más próximo al niño. Se puede identificar un primer plano donde se yace el niño. El segundo, contiene a los tres personajes que salen del alcance del flash. Por último, un plano que abarca la calle y el fondo de la imagen, donde se observan puntos de luz provenientes de algunos focos a la distancia y un par de carros apenas distinguibles (imagen 77).

**IMAGEN 78:**

*Fotografía EA 123– 34, vectores.*



La posición del fotógrafo sirvió para destacar al personaje principal en el piso y generar distintos vectores diagonales que guían la mirada hacia el espacio con luz; ello sucede de igual manera con la pared que genera líneas diagonales, además de llamar la atención por las texturas y por las tonalidades claras producto del flash. A pesar de no ser el punto más iluminado, el peso visual cae en el niño durmiendo sobre la vereda (imagen 78). De igual manera, al aplicar la regla de tercios identificamos la posición del niño sobre 2 puntos de interés y la línea horizontal inferior (imagen 79).

**IMAGEN 79:**

*Fotografía EA 123– 34, regla de tercios.*



La fotografía denota una situación incierta y confusa. El autor afirma sólo haber encontrado al niño y capturado la fotografía. Sin embargo, al apreciar las ropas gastadas y sucias podemos pensar que el personaje principal se encuentra en condición de abandono. Sumado a ello, el hecho de dormir en la calle puede sugerir el consumo de algún estupefaciente. A diferencia de los otros retratos de la presente muestra, esta marca una expresión distinta en el retratado, se muestra calma dentro de un espacio rígido y duro como las calles de El Agustino.

### 3.2.3 *Fernando Tello (EA 131-39)*

#### **IMAGEN 80:**

*Fotografía EA 131-39, división por planos.*



El auto retrato de Fernando Tello lo expone tanto a él como a su habitación decorada de acuerdo con sus gustos personales. La escena es tratada en clave baja, con una luz concentrada en el centro del encuadre, esto último por el uso de flash para iluminar la habitación. El escaso espacio de la habitación permite tener nitidez en todos los elementos, además del registro de las distintas texturas de la escena, que reflejan la calidad de las sábanas, madera, plástico y papel. Las paredes se encuentran decoradas con diversas imágenes alusivas a deportes, música y películas. El personaje principal destaca por la tonalidad oscura de su piel y cabellos. De igual manera, las diversas tonalidades de las imágenes de las paredes no interfieren con el espacio donde se encuentra.

Podemos pensar que la fotografía presenta dos planos, en el primero está Fernando Tello mirando directamente a la cámara con el torso desnudo e inclinado hacia adelante. El segundo, comprende la cama, las paredes con las imágenes colgadas en estas y el enchufe con cable ubicado al extremo izquierdo del muro (imagen 80). Las proporciones de estas imágenes son similares al área que ocupa el personaje principal. Podemos apuntar que la habitación pertenece a Fernando Tello; además, podemos determinar que las imágenes reflejan su personalidad y sus gustos.



**IMAGEN 81:**

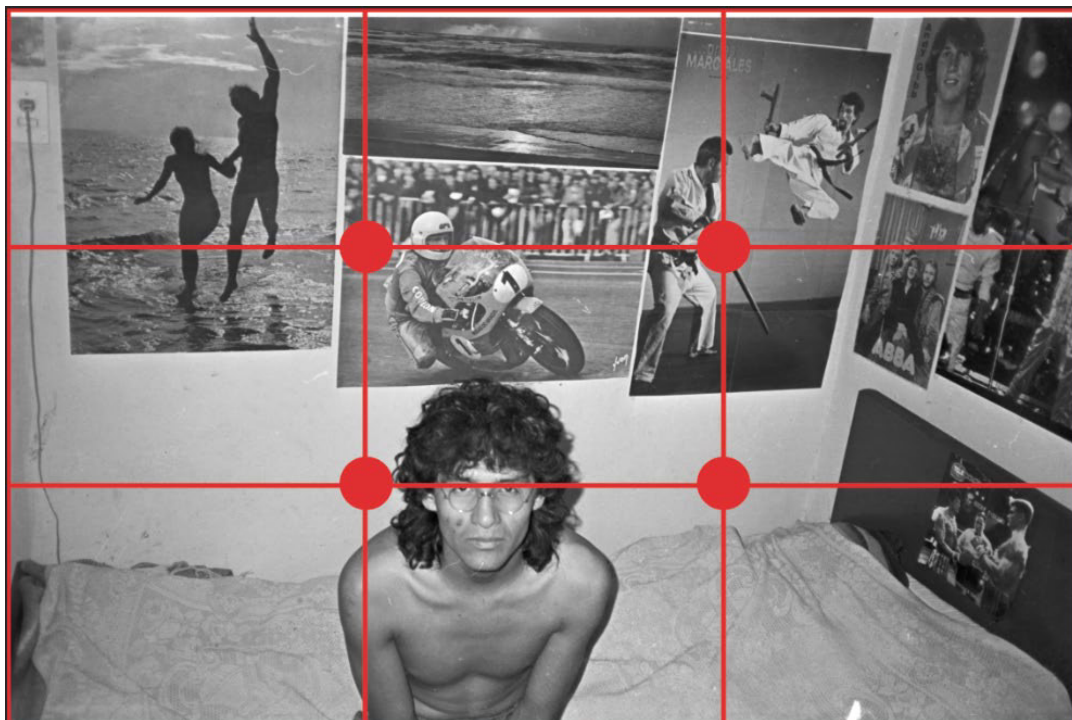
*Fotografía EA 131– 39, vectores.*



Es importante apuntar que las diversas imágenes no sugieren temas o paisajes peruanos; por el contrario, son personajes y escenarios del extranjero, lo cual puede describir el gusto de los jóvenes del distrito, expuestos a la información de los medios de comunicación masiva y la cultura occidental. Estos afiches, a su vez, generan ciertos vectores que dirigen la atención hacia el retratado (imagen 81). Se puede entender cómo la atención cae directamente en el personaje para luego dirigir la mirada hacia la decoración de la pared. Al usar la regla de tercios, podemos señalar la cercanía de la mirada de Tello con la línea horizontal inferior, además de las imágenes en la pared que se encuentran a lo largo de la línea horizontal superior (imagen 82).

**IMAGEN 82:**

*Fotografía EA 131- 39, regla de tercios.*



### 3.2.4 Óscar Garay (EA 6-40A)

#### IMAGEN 83:

*Fotografía EA 6 – 40A, división por planos.*



La escena presenta a seis personajes posando juntos ante la cámara. Se puede apreciar la falta de sombras fuertes y una luz uniforme sobre el espacio. El grupo viste prendas de distintas tonalidades. Por ejemplo, se observa a un adulto mayor con vestimenta oscura; por otro lado, se encuentra el adulto a la izquierda que tiene tanto prendas de tonalidad clara como oscura. Con respecto a la vivienda que sirve de fondo, se puede destacar un conjunto de tonalidades claras propias de los materiales de construcción. También hay tonos claros en el lado superior derecho del encuadre. Es así como la escena se presenta en clave alta. Debido a la poca profundidad en la imagen, es mucho más sencillo mostrar todos los elementos con nitidez y enfocados. De esta manera se hacen presentes la textura de las maderas y calaminas que forman la vivienda. De igual manera, la textura en la vestimenta contrasta a los personajes dentro de la fotografía.

**IMAGEN 84:**

*Fotografía EA 6 – 40A, miradas de los personajes.*

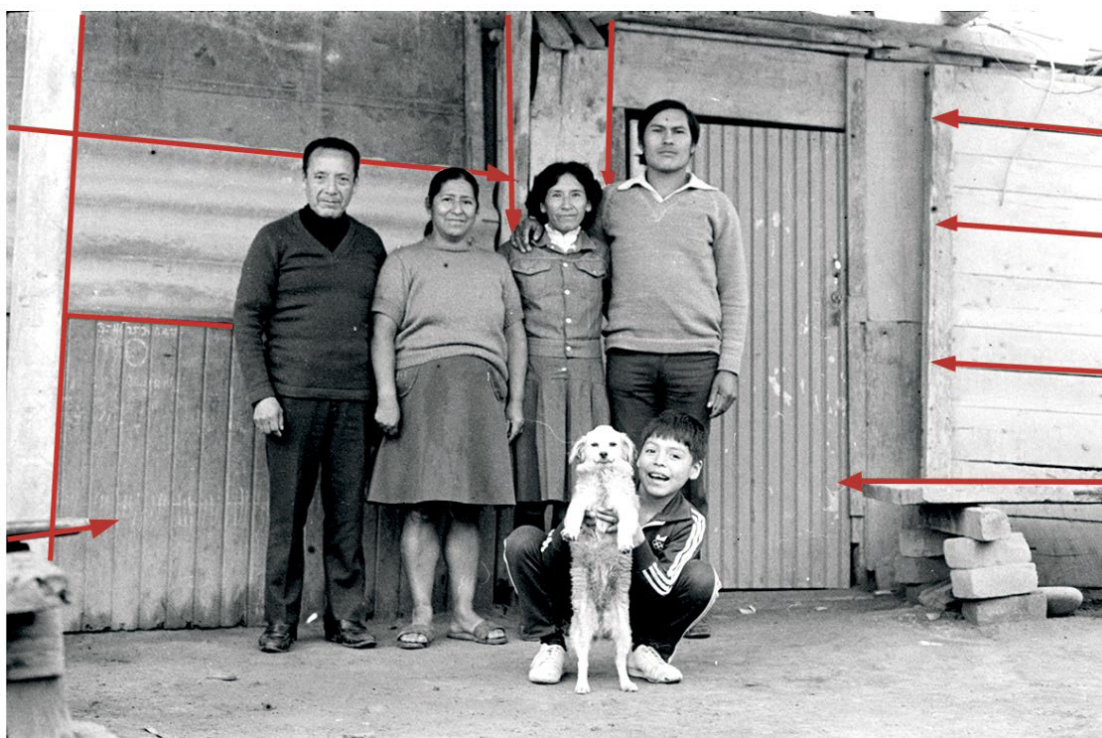


El autor escogió un momento en donde las distintas miradas de los personajes se dirigen al lente de la cámara. Así mismo, la posición del niño que sujeta a un perro para que pose y mire directamente a la cámara. Los tres adultos a la izquierda presentan una ligera sonrisa, mientras que el cuarto personaje erguido se presenta con una actitud más seria (imagen 84).

No existe una diferencia significativa entre el plano donde se encuentran los personajes y el plano de la fachada de la vivienda, pues no se encuentran distanciados entre sí (imagen 83). En el plano del fondo se observa que la proporción de la vivienda abarca casi todo el encuadre a excepción de la esquina superior derecha, donde se ve parte del cielo. A pesar de ello, sus tonalidades claras no resaltan más que las distintas tonalidades y texturas del grupo de personajes, quienes además poseen el peso visual de la fotografía al dirigir su mirada hacia la cámara y al ubicarse cerca al centro de la foto. Del mismo modo, se pueden describir algunos vectores en la fachada que guían la atención hacia los personajes en primer plano (imagen 85).

#### **IMAGEN 85:**

*Fotografía EA 6 – 40A, vectores.*



El retrato de Garay presenta aparentemente a un grupo de personas con relación de parentesco, en el que podemos identificar hasta cuatro generaciones. Así, los adultos mayores a la izquierda, una mujer adulta y un hombre de unos 30 años, mientras que, en la parte inferior, se observa un niño con su mascota.

### 3.3 Organizaciones y manifestaciones sociales

Dentro de esta selección se encuentran escenas que muestran la labor de las organizaciones populares y también la ocupación colectiva de espacios, como en el caso del IV Programa de Vivienda, registrado en más de una ocasión por distintos talleristas.

#### 3.3.1 Daniel Pajuelo (EA153-2)

##### IMAGEN 86:

*Fotografía EA 153 - 2, división por planos.*



Pajuelo muestra un escenario del IV Programa de Vivienda. Dentro del encuadre se observan distintos planos con chozas de esteras. Existe una clara predominancia de la tonalidad alta del cielo; por otro lado, los personajes se encuentran en tonalidades bajas. Esto responde a la posición del sol con respecto a la cámara, identificable al observar el degradado de la parte superior, que demuestra que el sol se encuentra hacia el lado izquierdo del encuadre. En cuanto a la iluminación de los personajes, el sol se alza por detrás de estos, generando así una contraluz en la fotografía. Cuestión que explicaría las tonalidades oscuras de los personajes principales. El escenario no presenta neblina y la clave alta en el cielo sugiere la falta de nubes (imagen 87).

**IMAGEN 87:**

*Fotografía EA 153 - 2, zona superior.*



Las condiciones lumínicas y climáticas dieron la posibilidad de capturar nítidamente diversos elementos al fondo de la imagen. Así, podemos apreciar las distintas texturas en la escena: la estera, los plásticos y las telas. A los pies de los personajes se distingue la textura del césped. En el caso de esta fotografía, no se observa la presencia de cemento o ladrillos y no existe un contraste notable entre los diferentes personajes y el espacio en el que se encuentran.

El momento de la acción elegido por Pajuelo se expresa en el movimiento de la mano del adulto hacia el rostro del niño, a quien vemos de espaldas. Sumado a esa acción, el niño sentado en el siguiente plano observa la acción del adulto. Mediante la mirada de aquel niño, se genera un vector que guía la mirada hacia los dos personajes en el centro del encuadre (imagen 88).

**IMAGEN 88:**

*Fotografía EA 153 – 2, acercamiento.*



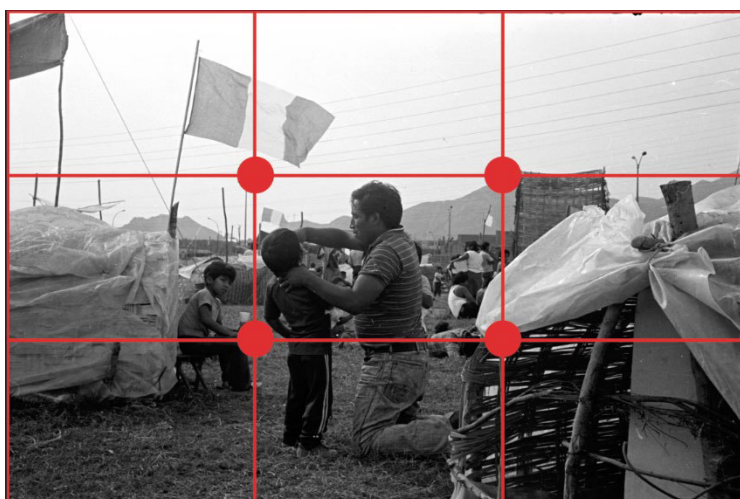
La fotografía se puede dividir en 5 planos incluyendo el fondo de la escena (imagen 86). El primero incluye la choza en la esquina inferior derecha; el segundo, al adulto y al niño. El siguiente consiste en la choza de la izquierda, las dos banderas y el niño sentado en una banca. El cuarto plano comprende las demás viviendas y la gente alrededor. El último de los planos abarca el fondo, conformado por el cielo y los cerros.



La vivienda en el lado inferior derecho se encuentra próxima a la cámara y es de tamaño destacado. A pesar de ello, su proporción queda de lado al colocar a los dos personajes en el centro del encuadre, quienes adquieren peso visual debido a que sus prendas y color de piel oscuras se diferencian entre los grises y tonos claros de la escena. Si bien la diferenciación de tonalidades no es muy marcada, se logra diferenciar la silueta de los personajes en los primeros planos. La distribución de los elementos es visible al aplicar la regla de tercios (imagen 89).

**IMAGEN 89:**

*Fotografía EA 153 – 2, regla de tercios.*



Asimismo, se puede identificar un conjunto de vectores dibujados por los cables de alta tensión que recorren el lado superior del encuadre (imagen 90). Dichos vectores guían la mirada hacia la bandera nacional. A la izquierda del encuadre se puede observar un cable que recorre en forma diagonal hasta pasar por detrás del niño en el tercer plano. Dicha línea también genera un vector que moviliza la mirada del espectador hacia el niño sentado, el cual observa a los otros personajes.

**IMAGEN 90:**

*Fotografía EA 153-2, vectores.*



Finalmente, podemos entender la fotografía como la creación de espacios con la finalidad de la crianza. Se puede incluso pensar en interpretaciones de carácter patriótico o nacionalista al encontrarse presente la bandera. Bajo esa perspectiva, este momento capturado en el VI Programa de Vivienda puede interpretarse como la expansión de la ciudad por la necesidad de criar a las nuevas generaciones.

### 3.3.2 Raúl Méndez (EA 109-12)

**IMAGEN 91:**

*Fotografía EA 109 - 12, división por planos.*



- Primer plano
- Segundo plano
- Tercer plano



La fotografía grafica la fachada del comedor popular de la VII Zona de El Agustino. Se nota la prevalencia de los tonos claros en la pintura de la construcción. También, el cielo y parte de un cerro se hacen presentes en el fondo de la imagen. Los tonos oscuros se ven en las ventanas y puerta del local. Existe además una luz uniforme que no genera sombras en los exteriores del espacio. Al contemplar el fondo, se percibe la presencia de neblina. En última instancia, las condiciones climáticas generan una iluminación suave y uniforme en la fotografía.

Si bien la cámara Yashica T2 puede conseguir nitidez en distintos planos, en este caso se observa que el cerro del fondo se difumina con la neblina. A pesar de ello, la distancia del local respecto al fondo es considerable, por lo cual el comedor popular se ve enfatizado por la falta de nitidez del fondo de la fotografía. Se puede detallar que tras el edificio hay otra estructura más alta. Este espacio además se encuentra un poco difuminado por el clima (imagen 92).

#### **IMAGEN 92:**

***Fotografía EA 109 - 12, zona superior.***



La fachada del comedor popular posee una textura de ladrillos con una capa de pintura de tonalidad clara. El techo es de calamina y las puertas y ventanas son de madera. Sumado a ello, el piso que se observa en la parte inferior de la imagen presenta papeles, piedras y una loza de cemento al lado derecho inferior. Además de estas texturas ásperas y con desperfectos, se encuentra un árbol que no supera la altura del local de alimentos. El interior del local no es visible, lo que resulta en una tonalidad oscura que destaca la fachada de la construcción. Justo detrás del comedor, se erige una estructura de mayor altura con texturas de cemento y ladrillos.

Debido a que no se registra otro personaje en el encuadre, la acción del niño frente al local marca el momento decisivo para hacer la fotografía. Él está sentado sobre una mesa comiendo un pan y con la mano derecha sujeta un vaso de plástico. Los 4 planos que posee la fotografía incluyen el fondo (imagen 91) son los siguientes: el primero contiene al infante comiendo. El segundo comprende la fachada del comedor popular. Le sigue un plano con la edificación de ladrillos y cemento. Por último, el fondo de la imagen que presenta el cerro y el cielo. A pesar de ello, la proporción del primer plano enfatiza por completo al local de alimentos. Además del espacio que ocupa, existen otros factores que proporcionan al local de peso visual.

Con respecto a la textura, esta no expone sus materiales de construcción; por el contrario, mantiene la textura del ladrillo, pero bajo una capa de pintura. Dicho detalle diferencia la estructura del local de la construcción que se encuentra en tercer plano. Otro factor es la variedad de tonos, siendo el segundo plano el único que presenta tonalidades oscuras y claras en la fachada del local.

Además de lo mencionado, es importante señalar que la existencia del cartel con el nombre del local es un punto de interés frecuente al momento de observar la fotografía. Se puede afirmar que la fotografía puede prescindir del tercer plano y del

fondo, puesto que toda la información y acción sucede en los dos primeros planos de la fotografía.

De igual manera, aparecen distintos vectores (imagen 93) que subrayan la presencia del local en el paisaje. Atraviesan la fotografía 2 vectores horizontales conformados por la fachada del establecimiento y con sus puntos de inicio y fin fuera del encuadre. La presencia de estas líneas paralelas enfatiza la prominencia del comedor popular del encuadre. La presencia de estas líneas paralelas enfatiza la prominencia del comedor popular. Además, en el tercer plano se observan otros vectores paralelos al local. La disposición del cerro contribuye a la creación de líneas diagonales que también dirigen la atención hacia el establecimiento.

### **IMAGEN 93:**

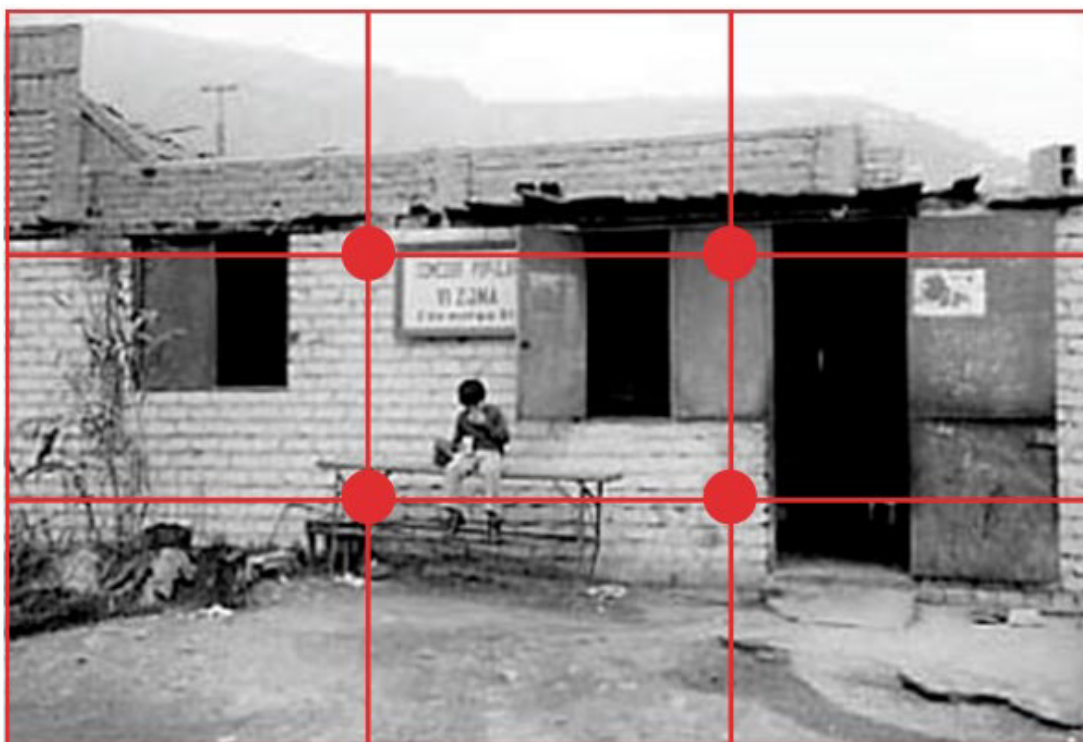
*Fotografía EA 109 – 12, vectores.*



Al usar la regla de tercios, se puede observar que el niño se encuentra dentro de la zona central; sin embargo, el local recibe mayor peso visual debido a que los vectores que proyecta se encuentran cerca de las dos líneas horizontales de la regla (imagen 94). Debido a la presencia del establecimiento en el encuadre, se puede interpretar como el personaje principal en la fotografía. Es así que el comedor popular de la VII zona de El Agustino da alimento a un único niño. Puede plantearse una analogía entre el papel proveedor de una madre, en especial reparando en la idea de que estas organizaciones eran lideradas por mujeres. Ciertamente puede decirse que la imagen es una alegoría a la labor de organización de estas mujeres del distrito de El Agustino.

**IMAGEN 94:**

*Fotografía EA 109 – 12, vectores*



### 3.3.3 Gloria Calderón (EA70-66)

#### IMAGEN 95:

*Fotografía EA 70 - 66, división por planos.*



La fotografía presenta una sombra dura a la izquierda del encuadre que cae de forma diagonal y cubre a tres de los siete personajes. A pesar de la sombra, existe una predominancia de las tonalidades claras. El cielo presenta un ligero degradado entre el blanco y gris, por lo cual la esquina superior derecha se presenta más oscura a comparación del cielo en la zona central e izquierda (imagen 96). De acuerdo con estas observaciones, se puede afirmar que el sol se encuentra al lado izquierdo, lo que a su vez sirve para indicar que la escena se desarrolla en la mañana.

#### IMAGEN 96:

*Fotografía EA 70 - 66, cielo observable.*



Se pueden notar las texturas de los materiales de construcción en El Agustino. Se observa un conjunto de estructuras en la parte superior del encuadre, con la presencia de cemento, ladrillos, acero y fierro. Son texturas rígidas y ásperas que contrastan con la textura de la tierra en el lado inferior de la fotografía. En esta zona podemos encontrar una senda de tierra donde se muestran los personajes. El terreno posee piedras de diverso tamaño con un patrón de bordes rectos e irregulares, generando una sensación de peligro de corte. A pesar de las diversas texturas, son las texturas suaves de la piel y las prendas de las personas las que sobresalen por contraste. Las diferentes texturas pueden agruparse en dos grupos: zona inferior irregular y la zona superior con estructuras; estas son separadas por la sucesión de personajes por medio del encuadre.

El cuadro se divide en tres planos (imagen 95), el primero corresponde al sendero de tierra en la parte inferior y los 7 personajes que participan en la actividad. El segundo presenta el terreno donde se encuentran, seguido por otro plano que contiene los dos edificios detrás del primer plano. Por último, se puede encontrar una casa a la distancia en el lado superior derecho; además de una parte de un cerro hacia el mismo lado. El momento decisivo se encuentra en la posición de las personas: con los brazos extendidos y atentas a la movilización de las piedras, a diferencia del último de la derecha que se encuentra agachado, posiblemente dejando una piedra en el suelo. La selección del tiempo es precisa debido a que no podemos encontrar a ningún sujeto sin colaborar de la acción (imagen 97).



**IMAGEN 97:**

*Fotografía EA 70 - 66, personajes.*



La proporción entre el tramo de tierra y los edificios en segundo plano evidencian una predominancia de estos elementos en el encuadre. De igual manera, el tamaño de los personajes sirve como un vector que guía la mirada hacia la derecha. Ello se debe a que el primer personaje de la izquierda se encuentra fuera del encuadre, pero con los brazos hacia la derecha. Además, conforme descubrimos más personajes, estos reducen su altura debido a la distancia con la cámara. Es así como el movimiento y la posición de los sujetos genera una gran línea que divide los planos de la fotografía. Además de la ubicación de los participantes, estos resaltan por su acción y movimiento.

El juego de vectores (imagen 98) enfatiza la presencia del hombre en el espacio, empezando por afirmar que la senda en la cual se encuentran los personajes forma una diagonal ascendente a la derecha. Este vector es opuesto a los generados por los edificios en segundo plano que son diagonales que ascienden a la izquierda. Se marca una clara diferencia entre el terreno construido y el terreno sin construir. Entre esta diferencia, el movimiento de los personajes plantea un vector que, en forma de triángulo, calza en el espacio entre ambos terrenos.

**IMAGEN 98:**

*Fotografía EA 109 – 12, vectores.*



La fotografía es una clara representación del trabajo colectivo de los vecinos de El Agustino. En este caso, la movilización de piedras está dedicada a la construcción de la capilla de la urbanización Villa Hermosa. Debido al manejo de la proporción y los distintos vectores, podemos llegar a la conclusión de que la fotografía plantea el proceso de conversión del terreno.

### 3.3.4 Rosa Villafuerte (EA 155-6)

#### IMAGEN 99:

#### *Fotografía EA 155 - 6, división por planos.*



La panorámica del IV Programa de Vivienda presenta las diversas casas hechas con esteras. Existe una clara predominancia de los tonos claros. El cielo se presenta nublado y al fondo se puede observar un cerro oculto por este fenómeno climático. A pesar de lo anterior, la fotografía mantiene una nitidez suficiente que permite visualizar la totalidad de la urbanización creada. En el fondo, se delimita con una sucesión de paneles y una hilera de árboles que, a medida que se avanza en profundidad, comienzan a difuminarse gradualmente debido a la presencia de la niebla.

La textura predominante en el encuadre es la tierra apisonada donde se encuentran construidas las viviendas. Esta presenta múltiples marcas de pasos (imagen 100), delatando la presencia de muchas más personas además de un joven que se observa en primer plano. Su vestimenta y el espacio que ocupa resalta al personaje dentro de la fotografía. Las viviendas presentan texturas de paja, esteras, maderas, telas y plásticos. Aquí no hace aparición el cemento o los ladrillos. Se puede encontrar una muralla al fondo, pero esta tampoco está hecha de cemento. Finalmente, al fondo resalta la textura de los árboles, que marcan el horizonte y limitan el espacio de la urbanización.

**IMAGEN 100:**

*Fotografía EA 155 - 6, marcas de pasos.*



Con respecto a los planos en la fotografía (imagen 99), en el primero está el joven sentado en el suelo. Este mira directamente al lente de la cámara, razón por la cual la autora habría escogido registrar ese momento. Además del muchacho, se puede incluir dentro del primer plano a las casas alrededor de este. Por una cuestión de orden, se puede plantear un segundo plano donde se encuentra el resto de las casas al fondo.

La muralla, los árboles y el cerro ocupan el plano de fondo.

La fotografía no enfatiza alguna estructura por sobre otra. De igual manera, no se puede observar un elemento que sobresalga proporcionalmente. Podría decirse que la presencia del cerro destaca, pero se encuentra oculto por la neblina y sin nitidez. La imagen muestra un ambiente de paisaje. El joven que se encuentra en el primer plano se enfatiza de cierta manera. Este puede adquirir peso visual por su posición en el encuadre y sus texturas; sumado a ello, tiene la mirada fija a la cámara, lo cual llama la atención al momento de leer la imagen (imagen 101).

**IMAGEN 101:**

*Fotografía EA 155 - 6, división por planos.*



El único vector predominante es la línea el horizonte que se dibuja tanto en la muralla como en la secuencia de árboles. Se puede apuntar que las líneas verticales de los postes como las antenas de radio generan cierto movimiento visual hacia el suelo. La panorámica del IV Programa de Vivienda presenta este espacio con una clara presencia humana, pero a la vez descrita con la poca presencia de sus habitantes, dejando observar mejor el espacio y los métodos de construcción de esta naciente urbanización.

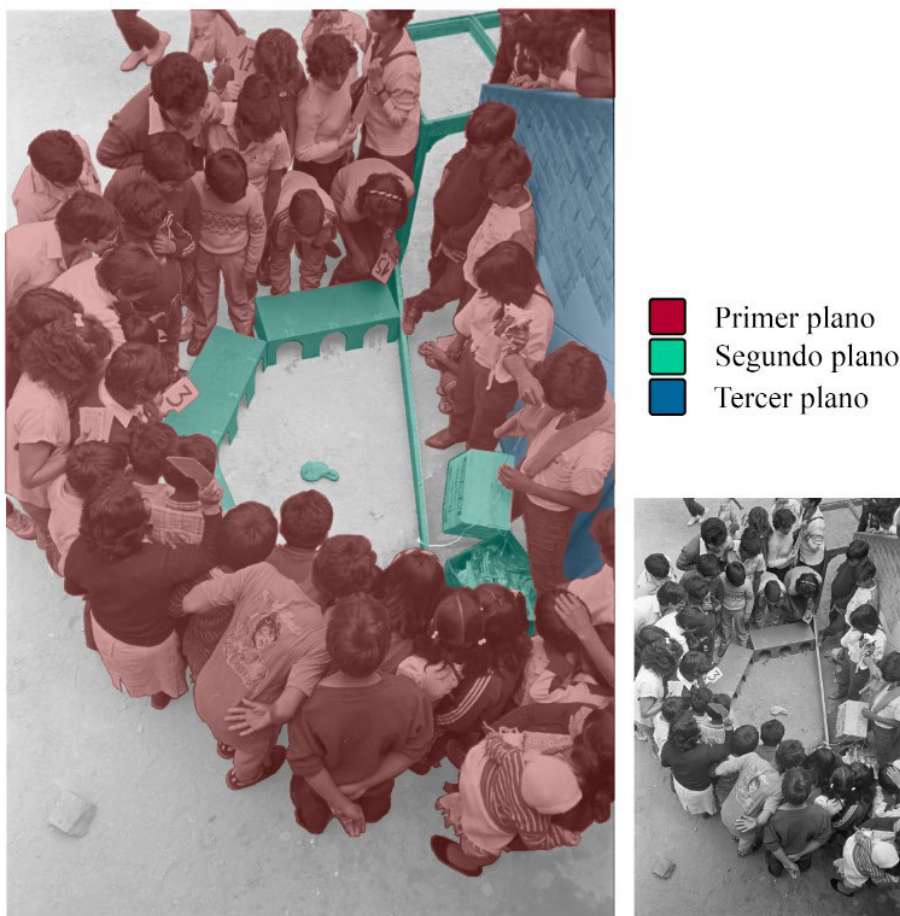
### **3.4 Actividades sociales y religiosas**

La selección abarca distintas actividades recreativas y de entretenimiento en grupo, así como la presencia de las actividades religiosas como ambientes de relación entre los habitantes.

### 3.4.1 Rosa Villafuerte (EA 15-23)

#### IMAGEN 102:

*Fotografía EA 15 - 23, división por planos.*



Se observa un predominio de tonos oscuros provenientes del cabello de los distintos personajes que observan el juego del cuy. La fotografía fue tomada desde una posición elevada, por lo cual no se puede observar el cielo; sin embargo, podemos notar que las sombras de la escena no son marcadas o intensas, sino que presenta una clave alta. Sumado a ello, la carencia de profundidad permite que los distintos elementos del encuadre sean nítidos y muestren los detalles de la escena. Del mismo modo, la profundidad presenta planos diferenciados por una cuestión de orden (imagen 102). El

primero consiste en los espectadores, el segundo al animal y las cajas. Un tercer plano puede contener el muro a la derecha de la fotografía y el fondo.

Las diferentes texturas de la ropa y el cabello de los personajes crean una formación en *D*. La variedad de texturas se contraponen con la sensación áspera del suelo donde se encuentran. Igual de importante es mencionar que el pelaje del cuy, además de su posición, destacan sobre la textura del terreno. Villafuerte escoge un momento en el que la mayoría de las cabezas se dirigen hacia el animal, creando así una variedad de vectores que dirigen la mirada hacia el centro de la media luna (imagen 103). Al usar la regla de tercios, se observa que el cuy se encuentra en el centro de la fotografía, lo cual lo enfatiza (imagen 104).



**IMAGEN 103:**

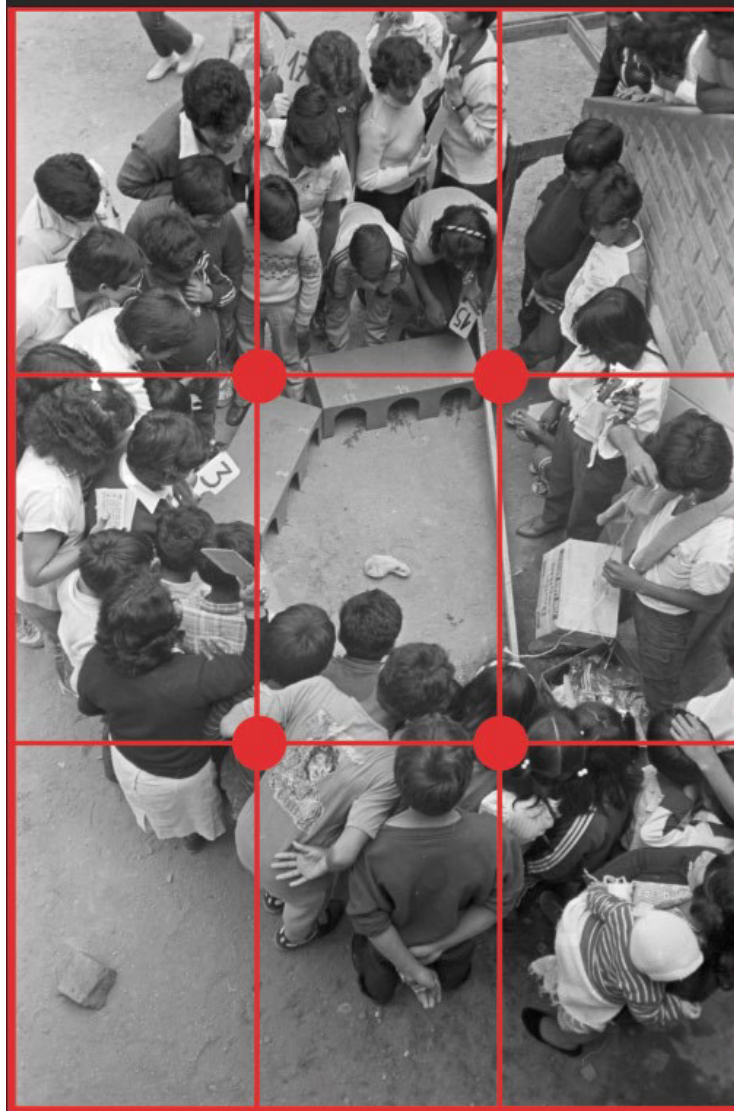
*Fotografía EA 15 – 23, vectores.*



La fotografía de Villafuerte grafica muy bien la actividad en torno al movimiento del roedor. Desde una posición elevada representa el espacio y a las diversas personas atentas al movimiento del animal.

**IMAGEN 104:**

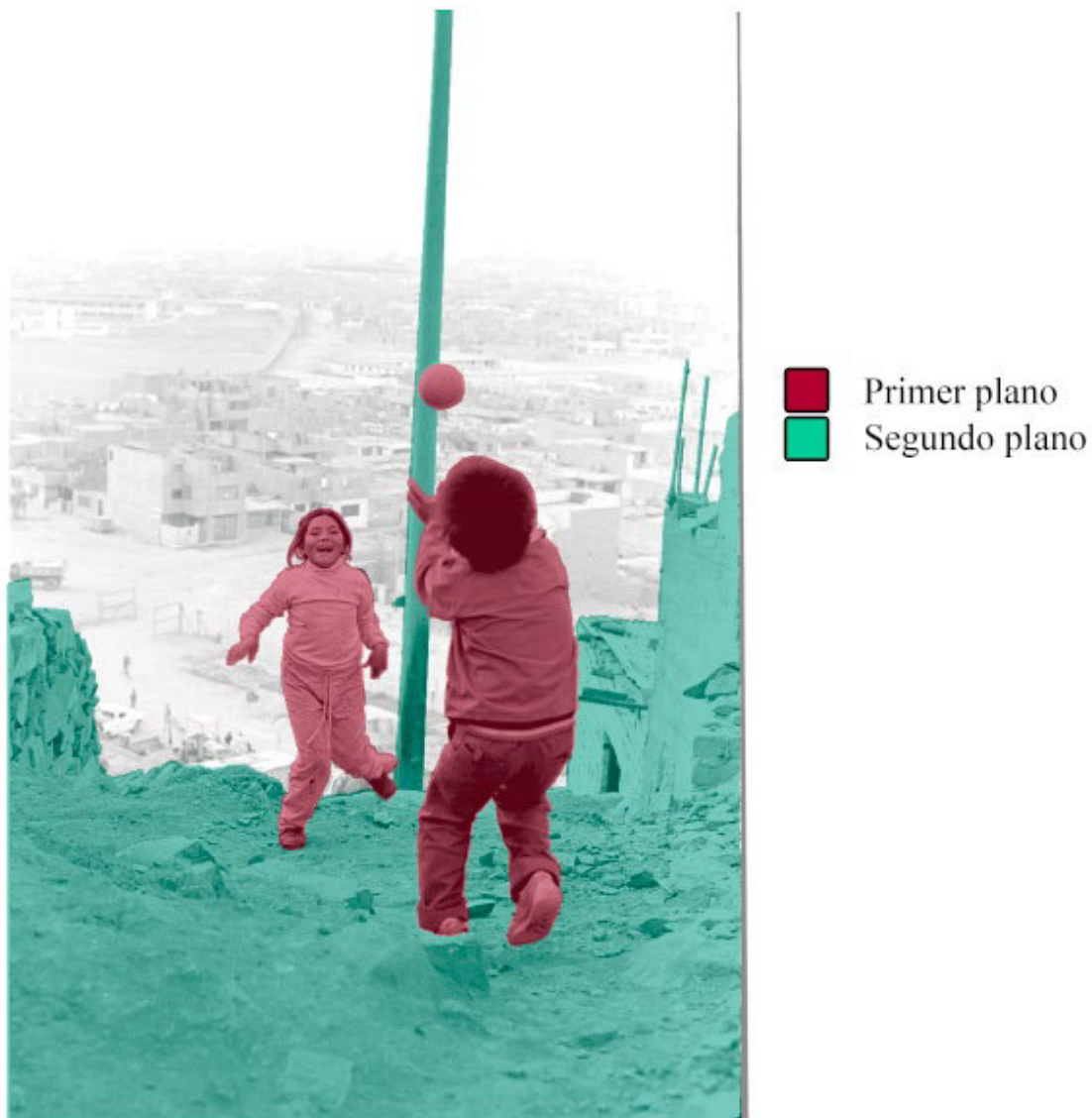
*Fotografía EA 15 – 23, regla de tercios.*



### 3.4.2 Óscar Garay (EA 8-36)

#### IMAGEN 105:

Fotografía EA 8 - 36, división por planos.



La fotografía de Garay presenta a dos niños jugando frente al paisaje plano de El Agustino. Existe una clara predominancia de la clave alta, la cual se enfatiza más con la presencia de neblina al fondo de la imagen. Sin embargo, la nitidez de la escena se concentra en el primer y segundo plano de la imagen, donde destacan los dos niños jugando sobre el terreno, construcciones y el poste que sale del encuadre (imagen 105).

Al igual que en las otras imágenes de la muestra, existe una contraposición entre la textura dura y áspera del terreno y la ropa y piel de los habitantes. En este caso, el espacio muestra la presencia de piedras de distinto tamaño; así como también una acumulación de piedras al lado izquierdo del encuadre y una casa de ladrillos y cemento cerca al borde de la derecha. Con respecto al fondo, se observa una calle sin pistas y con la tierra apisonada expuesta, mientras que las diversas edificaciones en su mayoría exponen los materiales de construcción. Se puede observar que en la parte superior se encuentra un terreno rodeado por paredes, pero al lado un entramado urbano genera una textura que se difumina con la presencia de la neblina.

La fotografía congela la posición de ambos niños y la pelota suspendida en el aire. Existe una contraposición de contraste entre los infantes debido a que la niña posee prendas claras y mira hacia la pelota que acaba de lanzar. Por otra parte, el niño intenta recibir el balón y se muestra de espaldas hacia la cámara. Sus prendas poseen tonalidades oscuras, lo que contrasta con la descripción de la niña (imagen 106).

**IMAGEN 106:**

*Fotografía EA 8 - 36, personajes.*



El primer plano lo conforman los niños y la pelota en el aire. El siguiente, corresponde a la zona donde sucede la acción. En el fondo se observa un área urbanizada con distintas casas y calles que se pierden en el horizonte y la neblina (imagen 107). A pesar de las texturas en el fondo de la fotografía, la proporción y nitidez de los dos primeros planos posee mayor peso visual. Ello se debe a la neblina que invade el horizonte y la acción realizada por los niños en el primer plano.

**IMAGEN 107:**

*Fotografía EA 8 - 36, horizonte.*



**IMAGEN 108:**

*Fotografía EA 8 - 36, vectores.*



Se puede mencionar la presencia de algunos vectores horizontales formados por la alineación de las calles en la zona plana, aunque estos no cobren mucha importancia en el encuadre. Por otra parte, se distingue un poste que atraviesa el centro de la imagen, sirviendo como un elemento que guía la mirada hacia los personajes principales.

También resaltan la trayectoria de la pelota, la posición de los niños y la mirada que los une (imagen 108). Al usar la regla de tercios, el niño en primer plano se encuentra sobre la línea vertical derecha. El límite del terreno en segundo plano y el horizonte en el fondo se encuentran próximos a las líneas horizontales del esquema (imagen 109).

#### **IMAGEN 109:**

*Fotografía EA 8 - 36, regla de tercios.*



### 3.4.3 Raúl Méndez (EA 62-19)

#### IMAGEN 110:

*Fotografía EA 62 - 19, división por planos.*



La fotografía se encuentra en clave baja, con una predominancia de los tonos oscuros cerca los bordes. Se observa una concentración de tonos claros en el centro de la imagen producto del flash de la cámara. Debido a la proximidad de los objetos a la cámara, fue posible conseguir nitidez en todos los elementos a los que alcanza la luz del flash. Podemos encontrar a un grupo de niños con vestimenta escolar frente a unas máquinas de videojuegos. Las máquinas poseen un *banner* en la parte superior, alrededor de la pantalla también se observan gráficos alusivos al contenido de estas (imagen 111).

**IMAGEN 111:**

*Fotografía EA 62 - 19, acercamiento.*



El primer plano lo comprenden los niños, seguidos por un plano que agrupa las máquinas, barriles y escalera al lado derecho. Finalmente, el fondo de la imagen corresponde a la pared del local donde sucede la escena (imagen 110). La ropa y la piel de los personajes resaltan entre las texturas duras y ásperas en la fotografía. Las máquinas en segundo plano son conformadas por materiales como cristal, acero y madera. Todos los elementos en primer y segundo plano se encuentran sobre una pared de tonalidad clara, pero con diversas manchas.

La mayoría de los jóvenes observaban una de las pantallas a excepción de un niño al lado izquierdo, quien se percató de la presencia del fotógrafo. A pesar de eso, su mirada puede pasar desapercibida debido a que se encuentra en una zona con tonalidades oscuras y lejos del centro de luz que genera el flash (imagen 112).



**IMAGEN 112:**

*Fotografía EA 62 - 19, acercamiento.*



Debido a la proporción de las máquinas y la atención visual dirigida por los distintos personajes, estas adquieren un peso visual significativo. Se destaca de esta manera el método de recreación, capturando la total atención de quienes se encuentran en la habitación.

### 3.4.4 Raúl Méndez (EA57-16A)

#### IMAGEN 113:

*Fotografía EA 57 – 16A, división por planos.*



La fotografía no presenta una iluminación dura, la diferencia entre sombras y luz se encuentra difuminada. Al observar el cielo podemos detectar la presencia de neblina, lo que resta nitidez al fondo de la escena (imagen 114). Si bien los personajes se encuentran bajo sombra y en tonalidades oscuras, existe una clave alta en el fondo que sirve para enfatizar sus siluetas en el encuadre. Es así como la diferencia de iluminaciones es usada para describir el baile de la profesora con sus alumnos. La nitidez de la escena favorece especialmente a los primeros planos, que se encuentran bajo las sombras. A medida que la vista se extiende hacia el fondo, la nitidez disminuye y se ve ligeramente difuminada por la presencia de neblina.

**IMAGEN 114:*****Fotografía EA 57 – 16A, cielo.***

Existe también contraste entre los materiales del escenario y los personajes. Se observa tierra y construcciones de textura áspera y dura, en comparación de la suavidad de la ropa y piel de los presentes. Las estructuras se encuentran fuera de la sombra y sirven de fondo para la acción en la escena. Podría afirmarse que la fotografía presenta 2 grandes espacios: uno corresponde al primer y segundo plano, los cuales abarcan los elementos bajo la sombra. Y el otro espacio muestra al tercer plano y el fondo sobreexponidos y en correspondencia del paisaje urbano (imagen 113).

**IMAGEN 115:*****Fotografía EA 57 – 16A, vectores.***

El espacio de tiempo escogido por el fotógrafo muestra el movimiento de los pies de los distintos niños, así como también la curvatura del cuerpo de la maestra y su mano alzada con un pañuelo de marinera. Las sombras del primer y segundo plano reciben peso visual en la imagen por sobre el tercer plano que contiene los edificios en clave alta. Podemos identificar vectores como el generado por el cuerpo de la maestra y la posición de los niños alrededor (imagen 115). La forma de este grupo y su posición central genera énfasis en su baile, así como se observa al usar la regla de tercios (imagen 116).

**IMAGEN 116:**

*Fotografía EA 57 – 16A, regla de tercios.*



### 3.4.5 Raúl Méndez (EA 175-8)

#### IMAGEN 117:

*Fotografía EA 175 – 8, división por planos.*



La fotografía presenta tonalidades en clave alta. Los tonos oscuros se encuentran en las ventanas de las casas y en la vestimenta de algunos participantes del evento. Las sombras no son marcadas debido al cielo nublado, el cual difumina la luz dura del sol. A pesar de la profundidad de la imagen, falta nitidez en los personajes del primer plano. Esto se puede deber a la velocidad con la que se hizo la fotografía o por el movimiento de los participantes (imagen 118). Aun así, la procesión se encuentra en comparación más nítida que las casas en segundo plano.

**IMAGEN 118:**

*Fotografía EA 175 – 8, acercamiento.*



Los distintos asistentes a la actividad generan un conjunto de texturas suaves de piel y ropas. La túnica del religioso resalta entre las vestimentas grises y oscuras del resto. Así mismo, la cruz al lado de este personaje se encuentra hecha de una madera con tonalidad clara, resaltándola entre la multitud. Todos los participantes de la procesión forman parte del primer plano. En el segundo, se observan las texturas duras del terreno y de las construcciones. Se puede encontrar hogares con las paredes lisas y pintadas. El fondo de la imagen abarca otra construcción al lado derecho, un cerro y el cielo (imagen 117).

**IMAGEN 119:**

*Fotografía EA 175 – 8, religioso y cruz.*



La proximidad al lente y la proporción del religioso lo enfatizan dentro de la composición. Los factores que resaltan al personaje entre la procesión es su estatura y su vestimenta clara. Sumado a ello, se puede mencionar que sus rasgos fenotípicos no concuerdan con los demás participantes (imagen 119). La cruz a su lado también posee protagonismo por su cuenta. Ello se denota en su posición dentro de la regla de tercios, ubicándose cerca de la línea vertical izquierda (imagen 120). También se debe mencionar la colaboración de dos personajes para movilización de la cruz.

**IMAGEN 120:**

**Fotografía EA 175 – 8, regla de tercios.**



La dirección en la que van los personajes, así como sus miradas, generan distintos vectores que enfatizan el movimiento hacia la derecha (imagen 121). La composición expresa aquel movimiento que corresponde a la procesión de la cruz.

**IMAGEN 121:**

**Fotografía EA 175 – 8, vectores.**





## Conclusiones

La principal conclusión es la calificación de *arte*. Como se ha observado, el trabajo del Taller de Fotografía Social (TAFOS) en El Agustino presenta diversas imágenes cuyo contenido y uso del lenguaje fotográfico permite colocarlas bajo el calificativo de *arte*. De este modo, mediante la implementación de una muestra y un análisis formal, se puede identificar el valor histórico de las situaciones registradas por los participantes del taller; del mismo modo, se entiende el valor compositivo de los elementos mostrados dentro de las fotografías. De esta manera, se cumple la apreciación de Kossoy (2001), quien legitima a la fotografía como *bellas artes*, pero a la vez califica al medio como un documento histórico y científico (p. 40).

A continuación, se enumeran distintas conclusiones que resultaron del análisis de la muestra de imágenes de TAFOS en el Agustino:

1. Debido al uso de cámaras automáticas, las cuestiones técnicas nunca fueron tema de conversación o instrucción durante el taller. El método de enseñanza fue empírico, dado que la instrucción para la realización de las fotografías era la claridad del mensaje o de la situación registrada.

2. La claridad del mensaje fue necesaria debido a que la producción estuvo destinada a un público específico: los pobladores de El Agustino. Estas personas observaron las fotografías en las distintas exposiciones organizadas por los talleristas y el SEA, que tuvieron la finalidad de crear una visión hacia adentro y un sentido de identidad distrital. La obra de TAFOS en El Agustino surgió dentro de este círculo de producción y consumo ya establecido.

3. La elección de los participantes fue relevante para realizar una radiografía del distrito. Se buscó gente próxima al SEA y líderes sociales, entre

los que destacaron Rosa Villafuerte, Daniel Pajuelo, Raúl Méndez y Gloria Calderón, quienes lograron sostener la labor del taller durante sus dos años de actividad.

4. En las fotografías, la escala de grises puede ser significativa de “cruda realidad” (Gaham en Burke, 2011, p. 27) o incluso de nostalgia. Más allá de aquellas emociones que puede evocar este género fotográfico, se hace presente la importancia que cobran las texturas y las formas.

5. Al observar las imágenes, son las texturas suaves de la ropa y piel humana las cuales contrastan con la dureza y la aspereza de la tierra, piedras y construcciones de El Agustino. Aquella diferencia es enfatizada además por las formas que generan los edificios, creadas con líneas ascendentes y rectas que permite que las curvas del cuerpo humano sean enfatizadas del espacio vertical.

6. La iluminación presente en el material de TAFOS en El Agustino muestra facetas del cielo limeño. La neblina característica de la capital hizo aparición en algunas imágenes, la iluminación suave proveniente del sol no generó sombras duras o tonos oscuros en las fotografías. Pero también se pueden observar imágenes con sombras marcadas, lo que indica que el cielo se encontraba despejado y el sol marcaba sombras más pronunciadas.

Como se ha podido describir, la muestra fotográfica no sólo representa las condiciones de vida en El Agustino entre los años 1986 a 1988, sino también se ha logrado identificar el uso de los elementos compositivos dentro de las imágenes. De este modo, no sólo se describió el valor histórico, sino también el valor artístico que responde a los parámetros estéticos del medio fotográfico.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMPUERO, María José. (2014). *La representación de la religiosidad popular en los diarios limeños. Construcción discursiva periodística sobre la procesión del Señor de los Milagros en los diarios Ojo y El Comercio desde el 2001 hasta el 2011*. Tesis de grado de licenciatura. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
- BARRETO, Karen. (2015). *Identidad intercultural en jóvenes hijos de padres provincianos migrantes: influencia de la comunicación de los relatos de vida*. Tesis de pregrado. PUCP.
- BLONDET, Cecilia y MONTERO, Carmen. (1995). *Hoy, menú popular. Los comedores populares de Lima*. IEP / UNICEF
- BURGA, J. (2010). *Arquitectura vernácula peruana, un análisis tipológico*. Colegio de Arquitectos del Perú. Lima, Perú.
- BURKE, Peter. (2001). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Editorial Crítica. Barcelona, España.
- COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DE CARLOS FLORES. (2017). Catálogo de la exposición *MIRADAS a la Arquitectura Popular en España*. Museo Etnográfico de Castilla y León. De la Iglesia impresiones. Zamora, España.
- COLLIER, David. (1976). *Barriadas y élites: de Odría a Velasco*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima, Perú
- COLUNGE, Ángel. (2008). *El taller piloto de fotografía social de El Agustino (1986-1988): un caso de sistematización* (tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- CONCHA, Casajús. (2009). *Evolución y tipología del retrato fotográfico*. Revista Anales de la Historia del Arte. Vol 19. P 237 – 256.

- CONTRERAS, Carlos. (2013). *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la independencia hasta el presente*. Quinta edición. IEP PUCP.
- DEGREGORI, Carlos. (2010). *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969 - 1979. Del movimiento por la gratuidad de la enseñanza al inicio de la lucha armada*. IEP. Tercera edición.
- DIETZ, Henry. (2000). *Pobreza Urban, participación política y política estatal Lima 1970 – 1990*. Editorial PUCP. Lima, Perú.
- DONDIS, D.A. (2011). *La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona España.
- FIER, Blue. (2007). *La Composición en la Fotografía*. Madrid, España. Ediciones Grupo Anaya, S.A.
- FREEMAN, Michael. (2008). *El ojo del Fotógrafo. Composición y diseño para crear mejores fotografías digitales*. Editorial Blume. Barcelona, España.
- FREUND, Gisele. (1976). *La fotografía como documento social*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.
- GANNON, María. (2019). *Sociología del Arte, apuntes historiográficos entre Hauser y Francastel*. Universidad Nacional de La Plata. Armillar (Nº3).
- GARCÍA, Néstor. (2001). *La producción simbólica. Teoría y método de sociología del arte*. Editorial Siglo Veintiuno. séptima edición. México.
- GARGUREVICH, J. (2012). *Los medios masivos de información en el Perú, 1980-2012*. *Conexión*, (1), 11-31. Recuperado a partir de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/11555>
- GONZÁLES, Beatriz y CLARO, Alejandra. (2015). *El potencial educativo de la fotografía, cuaderno pedagógico*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Gobierno de Chile.

- GONZÁLES, Kadhú. (2019). Periodo económico del primer gobierno de Alan García (1985-1990) Universidad Nacional Federico Villareal. Disponible en: [https://www.academia.edu/41231216/Econom%C3%ADa\\_del\\_primer\\_gobierno\\_de\\_Alán\\_Garc%C3%ADa\\_Difunto\\_Presidente\\_del\\_Per%C3%BA](https://www.academia.edu/41231216/Econom%C3%ADa_del_primer_gobierno_de_Alán_Garc%C3%ADa_Difunto_Presidente_del_Per%C3%BA)
- GONZALO, Luis & PANIZZA, Ugo. (2015). *La gran depresión económica peruana ¿Una tormenta perfecta?* Revista Estudios Económicos 30, pp91 -117
- GUBERN, Román. (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Editorial Lumen. Barcelona, España.
- HAUSER, Arnold. (1977). *Sociología del Arte*. Editorial Labor, Barcelona, España.
- KLARÉN, Peter. (2004). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. IEP.
- KOSSOY, Boris. (2001). *Fotografía e historia*. Editorial La Marca. Buenos Aires, Argentina
- LEMER, SALOMÓN & otros. (2003). Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Tomo III.
- LOAYZA, Normal. (2008). *Causas y consecuencias de la informalidad en el Perú*. Revisas Estudios Económicos 15. BCRP. p.43 – 64.
- LUDEÑA, W. (2006). Ciudad y patrones de asentamiento. Estructura urbana y tipologización para el caso de Lima. Revista eure (Vol. XXXII, N°95), pp. 37 – 59. Santiago de Chile.
- MAJLUF, Natalia. (2006). *Sobre fotografía una autonomía esquivada*. Museo de Arte de Lima.
- MATOS, José. (1986). *Desborde Popular y crisis del Estado, El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima Perú.

- MIRÓ QUESADA, Luis. (2014). *Espacio en el tiempo. La arquitectura moderna como fenómeno cultural. Colección clásicos peruanos. Arquitectura y pensamiento*. Lima, Perú. Fondo editorial PUCP.
- MONTALBETTI, Mario. (2016). *Sobre la fotografía peruana actual. Posibilidades de superar una depresión*. KAYPUNKU Revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura (Vol. III, N° 1), pp. 43-51.
- MULLER, Tomás. (2006). *País de luz: Talleres de fotografía social TAFOS Perú 1986 – 1998*. Lima, Perú. PUCP
- PALACIOS, Raúl. (2014). *Historia de la República del Perú [1822 – 1933] Tomo 18*. Producciones Cantabria SAC.
- PANOFISKY, Erwin. (1983). *El significado de las artes visuales Tercera Edición*. Alianza Editorial. Madrid, España.
- PARIENTE, José Luis. (1990). *Composición Fotográfica: Teoría y Práctica*. Sociedad Mexicana de Fotógrafos Profesionales. México.
- PORTILLA, Elsa. (2013). *Los comedores populares de Lima como espacios de negociación*. Tesis para grado de magister en sociología. PUCP
- RAYDAN, C. (2013). *Origen y expansión mundial de la fotografía. Perspectivas. Revista de historia, geografía, arte y cultura. Año 1 numero 1*. Universidad Nacional Experimental Rafael María Beralt. 127 – 150
- SALAS, Salvador. (2015). *Estado del arte, aproximaciones al quehacer y conceptualización del arte contemporáneo desde la interdisciplina*. Montea editorial. Universidad de Guanajuato.
- SCHWARZ, Herman. (2007). *Fotógrafos franceses en el Perú del siglo XIX*. Buletin de l'Institut Français d'études andines. (Vol. XXXVI, N°1). pp. 39-49

- SHORT, Maria. (2014). *Contexto y narración fotográfica*. Barcelona, España.

Editorial Gustavo Gili

- TRELLES, Mariela. (2012). Participación ciudadana de las mujeres de organizaciones sociales en las localidades de Ate, El Agustino y Santa Anita.

Repositorio Tesis PUCP. Disponible en:

<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/1312>

- ZUNZUNEGUI, Santos. (2010). *Pensar la imagen*. Séptima edición. Cátedra Universidad del país vasco.

## ANEXOS

## Cuadros

## [Cuadro: 1]

*Año de construcción de vivienda en El Agustino. Fuente: Censos Nacionales 1981 –*

*VIII de Población y III de Vivienda.*

Categorías	Casos	%
1970	4	0.01
1879	4	0.01
1911	8	0.03
1916	4	0.01
1920	8	0.03
1924	28	0.1
1925	16	0.06
1927	24	0.08
1928	4	0.01
1930	24	0.08
1933	8	0.03
1934	8	0.03
1935	20	0.07
1936	8	0.03
1937	4	0.01
1940	52	1.97
1947	4	0.15
1950	12	0.45
1951	20	0.76
1952	4	0.15
1954	36	1.36
1956	36	1.36
1960	8	0.3
1961	4	0.15
1962	16	0.61
1963	28	1.06
1964	4	0.15
1965	108	4.09
1966	68	2.57
1967	24	0.91
1968	28	1.06
1969	44	1.66
1970	200	7.57
1971	412	1.45



1972	761	2.68
1973	969	3.41
1974	1189	4.19
1975	1963	6.92
1976	1662	5.86
1977	1444	5.09
1978	2505	8.89
1979	2409	8.49
1980	2609	9.27
1981	1309	4.61
Total	28375	100

**[Cuadro: 2]**

*Habitantes de la ciudad de Lima por rango de edad. Fuente Censos Nacionales de 1981 – VIII de Población y III de Vivienda*

Edades	Sexo		Total
	Hombre	Mujer	
0 a 4	11844	11172	23016
5 a 9	11760	11844	23604
10 a 14	10472	10180	20652
15 a 19	10220	10164	20384
20 a 24	9412	9140	18552
25 a 29	7592	7432	15024
30 a 34	6128	5476	11604
35 a 39	4568	4364	8932
40 a 44	3872	3020	6892
45 a 49	3076	2796	5872
50 a 54	2188	1860	4048
55 a 59	1680	1572	3252
60 a 64	1200	1124	2324
65 a 69	696	604	1300
70 a 74	540	424	964
75 a 79	340	368	708
80 a más	324	320	644
Total	85912	81860	167772

**[Cuadro 3]**

*Departamento de procedencia por sexo Fuente: Censos Nacionales 1981 – VIII de Población y III de Vivienda.*

Lugar de nacimiento (departamento)	Sexo		Total
	Hombre	Mujer	
Nacido en el extranjero	52	24	76
Amazonas	152	132	284
Ancash	1980	2068	4048
Apurímac	3448	3044	6492
Arequipa	1144	1064	2208
Ayacucho	6504	5836	12340
Cajamarca	1616	1568	3184
Callao	768	756	1524
Cusco	1536	1644	3180
Huancavelica	2992	2564	5556
Huanuco	1152	1260	2412
Ica	1332	1192	2524
Junín	4936	4640	9576
La Libertad	1072	896	1968
Lambayeque	660	568	1228
Lima	52624	50676	103300
Loreto	156	268	424
Madre de Dios	16	16	32
Moquegua	48	44	92
Pasco	780	876	1656
Piura	760	784	1544
Puno	1352	940	2292
San Martín	204	340	544
Tacna	64	52	116
Tumbes	48	60	108
Ucayali	84	16	100
No especificado	504	392	896
Total	85984	81720	167704

**[Cuadro: 4]**

***Datos poblacionales por departamento. Fuente: Instituto Nacional de Estadística e Informática - Censos Nacionales de Población y Vivienda, 1940, 1961, 1972, 1981, 1993 y 2007***

Lugar de nacimiento (departamento)	1940	1961	1972	1981	1993	2007
Total						
Amazonas	65137	118439	194472	254560	336665	375993
Ancash	428467	586214	732092	826399	955023	1063459
Apurímac	258094	288223	308613	323346	381997	404190
Arequipa	263077	388881	529566	706580	916806	1152303
Ayacucho	358991	410772	457441	503392	492507	612489
Cajamarca	482431	731256	902912	1026444	1259808	1387809
Callao	82287	213540	321231	443413	639729	876877
Cusco	486592	611972	715237	832504	1028763	1171403
Huancavelica	244595	302817	331629	346797	385162	454797
Huanuco	229268	323246	409514	477877	654489	762223
Ica	140898	255930	357247	433897	565686	711932
Junín	338502	512210	696641	852238	1035841	1225474
La Libertad	395233	597925	799977	982074	1270261	1617050
Lambayeque	192890	342446	514602	674442	920795	1112868
Lima	828290	2031051	3472564	4745877	6386308	8445211
Loreto	152457	272933	375007	482829	687282	891732
Madre de Dios	4950	14890	21304	33007	67008	109555
Moquegua	34152	51614	74470	101610	128747	161533
Pasco	91617	140426	175657	211918	226295	280449
Piura	408605	668941	854972	1125865	1388264	1676315
Puno	548371	686260	778173	890258	1079849	1268441
San Martín	94843	161763	224427	319751	552387	728808
Tacna	36349	66024	95444	143085	218353	288781
Tumbes	25709	55812	76515	103839	155521	200306
Ucayali	16154	64161	120501	163208	314810	432159
Lima metropolitana	645172	1845910	3302523	4608010	6345856	8582619
Lima provincias	265413	398681	491272	581280	680181	839469
Total	7118544	12142337	17334003	22194500	29074393	36834245

**[Cuadro: 5]**

***Sabe leer o escribir por sexo Fuente: Censos Nacionales 1981 – VIII de Población y III de Vivienda.***

Sexo	Sabe leer o escribir %			Total
	Si	No	No especifica	
Hombre	47.35	3.72	0.09	51.17
Mujer	41.76	6.87	0.2	48.83
Total	89.12	10.59	0.29	100

**[Cuadro: 6]**

***Grado de nivel de estudios aprobado por sexo Fuente: Censos Nacionales 1981 – VIII de Población y III de Vivienda.***

Grado de nivel de estudios aprobado	Sexo		Total
	Hombre	Mujer	
Ningún Nivel	4904	8692	13596
Inicial o Pre-Escolar	3812	4212	8024
Primaria	30580	31868	62448
Secundaria	27228	20232	47460
Básica Regular	2236	2040	4276
Básica Laboral	788	680	1468
Sup. No Universitaria incompleta	992	792	1784
Sup. No Universitaria completa	512	416	928
Sup. Universitaria incompleta	1936	968	2904
Sup. Universitaria completa	1080	792	1872
Total	74068	70692	144760

[Cuadro: 7]

*Religión que practica por sexo. Fuente: Censos Nacionales 1981 – VIII de Población y III de Vivienda.*

Religión	Hombre	Sexo Mujer	Total
Católica	46.73	44.34	91.07
Cristiana no católica	1.89	1.98	3.87
Otra religión	0.16	0.19	0.35
No creyente	0.15	0.05	0.2
No especificado	2.28	2.23	4.51
Total %	51.21	48.79	100

## **ENTREVISTAS**

### **ROSA VILLAFUERTE**

16/01/2020

#### **¿Cómo fue su acercamiento con la fotografía?**

Fue a una convocatoria del SEA, yo participaba ahí como promotora de recreación infantil. Es así que convocaron a líderes y lideresas de distintos locales para realizar el taller de fotografía. Nunca había agarrado una cámara.

#### **¿Cómo fue el proceso de enseñanza durante el taller?**

Fueron por sesiones, la cámara que usábamos era una Yashica T3 automática, cámara de bolsillo y de 35 mm. No había más que hacer, sólo abrir la ventanilla del obturador y disparar. La película la ponían en la institución, aunque era mejor que uno supiera hacerlo. El revelado de los rollos lo realizaban Enrique Watanabe y Raúl Méndez.

#### **¿Cómo se desarrolló el taller?**

Después de las primeras pautas, hicimos salidas colectivas. En los primeros rollos algunas fotos pueden ser confusas con respecto a la autoría, cada uno se prestaba la cámara para ir tomando fotos. Regresábamos a la institución, revelábamos y revisábamos lo hecho. Sobre la revisión, los promotores de la ONG revisaban y sobre esa selección se hace un debate. Se esclarecían cuestiones técnicas luego. Thomas Muller no estuvo presente durante todo el proceso, pero sí en la edición del material.

#### **¿Cómo era la presencia de Tomas Muller durante el taller?**

Pienso que estuvo más en el proceso de edición. Pudo haber venido cada dos meses, él no vivía aquí. Cuando crearon la ONG, se muda a Lima. La relación de la población con la ONG es que se sabe que quienes trabajan aquí tienen conocimientos técnicos y que van a apoyar con las necesidades básicas de las personas. En ese caso viene Thomas,

quien se nota que es alemán y no pasa desapercibido. Yo creo que en El Agustino estamos acostumbrados a recibir personas de afuera, había respeto.

### **¿Cómo era el proceso de selección de imágenes?**

El SEA poseía un registro fotográfico, pero se necesitaba una mirada desde dentro de las instituciones. Cuando tú manejas el tema, sabes bien los problemas y las necesidades. Imagino la finalidad fue esa, tener una visión desde adentro y la selección buscó eso. Con el material se debatía, no en cuestiones técnicas, sino en saber si la foto mostraba lo que queríamos mostrar. Representan o no la experiencia que has querido registrar. Luego se revisaba por repeticiones y buscaban la mejor hecha. No había una exhaustiva clase de edición o técnica fotográfica.

### **Dentro de los negativos de TAFOS PUCP hay marcas de edición, ¿A quiénes pertenece cada una y con qué razón se hicieron?**

A partir del 94 cuando TAFOS es una institución se realizó una selección del material. Se pasaba por tres filtros, el primero era el fotógrafo. Cada uno llenaba fichas de información donde se decía cuál foto era la más importante para uno. Luego se pasaba al promotor, quien se encargaba de realizar el taller. El tercer filtro eran los directivos. Si la fotografía recibía tres marcas era material de referencia y exposición. Los temas fueron libres, como decía Ángel: "Ensayo y error".

### **¿Cómo eran las exposiciones del material?**

Hubo fases, la primera empezaba con talleres como en El Agustino y Ocongate. Se hacían impresiones A4 que para una exposición son bastante pequeñas. Esas exposiciones se realizaban en las comunidades y barrios donde hubo talleres. Luego la institución como tal realizaba convocatorias. El fuerte de Thomas eran los contactos para el financiamiento, llevaba la muestra al extranjero y conseguía fondos.



### **¿Cómo reaccionaba la gente al ver las fotografías?**

Lo primero que siempre hacen las personas es ver si es su barrio, están ellos en la foto o un conocido. Lo segundo es, si es una foto histórica, reflexiones sobre cómo era el barrio. Y si son actuales, reconocen lo que se quiere mostrar en la foto. La fotografía va a hablarte de algo y va a llamar tu atención.

### **SEGUNDA PARTE:**

#### **Miembros del taller:**

##### **Luz Roca:**

Es psicóloga, docente universitaria. Participó en una actividad donde registró (con una cámara) y como trabajaba en el SEA, registraron su royo (en el archivo TAFOS). Pero ella no era tallerista. Ella venía de cercado, de una unidad vecinal.

##### **Alex Laos:**

Creo que era amigo de Óscar (Garay), debió haber ido un par de veces al taller. No tiene casi nada de rollos.

##### **Flor Melgar:**

Trabajaba en la parroquia de El Agustino, también era promotora. Ella vive en la Segunda Zona. Tampoco era tallerista y debió haber participado como en los casos anteriores.

##### **Fernando Tello:**

Músico y compositor, formó una banda que se llamaba “Simbiosis”. De hecho creo que sus rollos son más autorretratos. En sus películas aparece en su habitación, en algún ensayo de Symbiosis. Le decíamos Boogie, vivía frente al cine en EL Agustino, ahora creo que vive en Estados Unidos.

**Inés Lavado:**

Era enfermera entonces, no sé si lo seguirá siendo. Era pareja de Óscar Garay y no vivía en El Agustino. Creo que por ser pareja de Óscar Garay, compartieron unos rollos. Y el asunto era que se llenaban fichas de información a todas las personas que tomaban fotos. Es así que se registra sin que fueran propiamente de las dinámicas del taller.

**Julio A.:**

Es de esas personas que circunstancialmente o por alguna razón han tomado fotografías.

**Ana Castellanos:**

Recuerdo que era dirigente de comedores. El tema es que con algunas personas era que sus labores eran más demandantes ya que eran mamás o de comedores populares.

**Juan Chávez :**

Creo que era amigo de Raúl Méndez, muy circunstancial.

**Jorge Vivanco:**

Era líder de la Parcela V, un asentamiento humano. Era dirigente, creo que tomaba pocas fotos porque quienes más permanente estábamos en el taller, con quienes se formó una “manchita” éramos: Raúl Méndez, Gloria Calderón, Daniel Pajuelo, Donato y yo. El resto eran dirigente o muy dedicados a sus labores como dirigentes barriales. Participaban muy puntualmente a las reuniones y entregaban su material. Pero que pueda recordar qué hacían, si eran de El Agustino o sobre a qué se más se dedicaban, no sé.

**Donato Montero:**

Donato era poeta, en ese entonces. Vivía en un colegio de la corporación. Yo sé que estuvo muy metido en la movida del rock subterráneo como poeta, en Quilca. No sé si era integrante de la “Familia Azul”, era un grupo hecho por Penique Camargo y Paco Vicente.

**Óscar Garay:**

Creo que hacía enfermería o algo así, por eso estaba emparejado con Inés (Lavado). No sé qué otra actividad hacía.

**Enrique Watanabe:**

Era promotor de TAFOS. Hermano del poeta Raúl Watanabe. Tendía 32 o 35 años.

**Gloria Calderón:**

Vivía en el Cerro el Agustino, ubicado en la cuadra 5 de la avenida Riva Agüero.

Estudiaba Psicología, luego lo dejó. No estoy segura si trabaja en el mercado de la sexta zona. Después de la experiencia de TAFOS, se emparejó con Raúl Méndez.

**Raúl Méndez:**

Era promotor del SEA igual que Enrique Watanabe en el área de comunicaciones.

**Daniel Pajuelo:**

Llegó a El Agustino por Donato. Por la música nos hicimos buenos amigos y salíamos mucho para tomar fotos o acompañarnos a conciertos de música. Terminó emparejándose aquí en El Agustino, había tenido una relación con una persona de su escuela con quien había tenido dos hijos. Luego se separó, vino a vivir a El Agustino y tuvo otra hija.

**TERCERA PARTE:****¿Cómo fue vivir durante el primer periodo de Alan García?**

Yo tengo una mezcla de recuerdos confusos, era una época donde estaba metida en la onda *punk*, era muy aficionada a la música. No podía ver las cosas como la mayoría de gente. Recuerdo que hicimos colas para conseguir pan, leche o azúcar. Mi mamá era vendedora ambulante y yo era adolescente. En su momento también, dada las circunstancias y la crisis, tuvimos que hacer como la mayoría y comprar por sacos,

especular sobre los precios. Hacíamos la cola y revendíamos a otro precio, que era todo lo que pasaba en la época de Alan García.

Creo que mucha información no ha podido pasarse asolapadamente por los medios. Si hubiera habido propuestas como TAFOS, para que la gente registre su estilo de vida, seguramente tendríamos documentos más verídicos y valiosos de lo que fue en su magnitud esa crisis (la del gobierno de Alan García).

### **¿Cómo era El Agustino durante este periodo?**

Yo estudiaba en el colegio José Carlos Mariátegui, parte de la secundaria. Quedaba en la diecisiete de Riva Agüero, en ese entonces la avenida terminaba en las cuadras dieciocho, a la altura de la avenida César Vallejo. Por esta avenida solo había chacras, el Puente Nuevo no existía. Mi casa quedaba esta zona frente al Plaza Veá, la tomamos como parte del proceso de expropiación que hizo el municipio de El Agustino en el año 1987. Aún estaba Alan García, con una serie de protestas, marchas, presión política conseguimos una ley (lo cual no sirve de mucho porque seguimos sin título de propiedad).

### **Cuando recibe la cámara, ¿Qué es lo primero que quiso registrar?**

Yo vivía en el asentamiento humano Los Eucaliptos, ubicado en la parte alta de Nocheto. Era todo esteras, no había agua ni desagüe; mucho menos titulación, nada. Era como mi realidad más próxima y me dediqué a registrar eso. Trabajaba con niños en los programas de recreación infantil del SEA, lo cual también fue parte de lo que registré. Posteriormente, por invitación, forme parte del IV Programa Municipal de Vivienda.

### **¿Cómo llega a ser parte del IV Programa de Vivienda?**

Digamos que estaba saliendo de la adolescencia, en principio no tenía derecho a participar en ese proyecto que era para familias de excedentes en El Agustino. Yo no era excedente; yo era adolescente joven, o joven. Excedente me refiero a la

aglomeración de familias en una sola casa. Había que inscribirse, pasar por una calificación y eras parte del proyecto. Había otra para ver si cumplías los méritos para quedarte. En mi caso fue por una invitación, se quería que este programa sea similar al de Villa el Salvador. Urbanizaciones de carácter autogestionado, donde se iba a construir una universidad o un instituto de formación técnica. Un tipo de urbanización modelo que se desarrolle rápidamente con mayor eficiencia. Entonces se convocó a líderes sociales para llevar el evento adelante.

Convocaron a las primeras 50 personas, todas con familia menos yo. Para hacer incidencia y visibilidad primero nos colocamos al lado de donde habían invadido: Naciones Unidad. Una vez que nos tomaron en cuenta, gestamos con ayuda del municipio el IV Programa Municipal de Vivienda. Dijeron que, para hacer la incidencia, teníamos que tomar el lugar. Desde la av. 25 de Julio hasta los rieles del tren, todo eso sigue siendo el IV Programa de Vivienda. Nos desalojaron de ahí.

Resulta que el terreno en cuestión pertenece a militares. Como la mayoría de terrenos no se usaba y las autoridades puedes expropiar. Sin embargo, los dueños eran militares y no quisieron ceder el terreno. Dijeron que en el terreno existía una célula senderista, por lo cual debían desalojarnos. Yo vivía ahí, venían a visitarme Raúl, Gloria, Daniel.

Pasábamos el día en la choza.

### **Durante su periodo en TAFOS, ¿Qué pensaba de la fotografía?**

Fundamentalmente era una herramienta de denuncia, de ahí el empeño de registrar todo acontecimiento social que había; lo que los medios no tenían o no querían (no era de su interés).

### **¿Cómo era la presencia de las organizaciones populares?**

Eran los que movían el país. Fueron los comedores populares los que hicieron grandes manifestaciones. Dos primeros comedores populares autogestionados creados en el país

son de El Agustino. El comedor de la Primera Zona y el de la Sexta Zona fueron hechas en el 78. A raíz del gobierno de García, fueron el espacio donde las comunidades más empobrecidas se acogían para alimentarse.

Recreación Infantil era un área dentro de los comedores. Destinado a cuidar a los niños de las socias. Las ONGs locales apoyaban estos movimientos. El SEA se encargada de capacitar y dar talleres a los miembros de los comedores populares. En ese caso, yo era integrante del comedor popular de Los Eucaliptos. Cuando era adolescente, pertenecí como beneficiaria en esos talleres; luego me capacité para ser promotora de esos talleres de recreación infantil.

Los comités vecinales se encargaban del plan de urbanización del distrito. Hubo todo un proceso de planificación de la zona frente al cuartel La Polvora. Parte importante tuvo la participación del SEA, ellos ordenaron el distrito y reubicaron a la gente para que tengan espacios propios.

### **¿Cómo era la presencia de Sendero Luminoso en el distrito?**

Yo no lo percibía. Pero siento que se había normalizado la violencia, yo no la percibía en ese sentido. Había gente mayor que te pedían tener cuidado. Se contaba de personas desaparecidas por policías. Yo creo que era demasiado cándida, no se me ocurría ver gente mala o gente violentando a otros. Recuerdo que hablaban de *zonas rojas*, etc. Yo era una persona muy poco politizada, será por eso que no choqué con algún interés. Me he metido en todos lados, nunca tuve problemas. Una persona que nos ayudó durante el desalojo fue detenido por senderista; pero él no era, sino que acogía senderistas en su casa. Si realmente el objetivo de la policía hubiese sido detenerme por terrorista. Sí hemos sentido terror al escuchar una torre explotar; o cuando en las noches los policías raqueteaban (por las metralas). Era un temor normalizado. “No salgas a la calle porque te puede caer una bala”.

**¿Cree que TAFOS fue fundamental para su formación?**

‘Puede que sí, no lo puedo decir con certeza. No todas las personas del taller ahora son fotógrafas o hacen algo relacionado a la fotografía. Tiene que ver con las características particulares de uno, en mi caso sí encajó. Hacía teatro e intenté escribir. Gané un concurso de pintura y pude haber postulado a la Escuela Nacional de Bellas Artes. No me gusta el trabajo de escritorio, prefiero realizar fotos o armar exposiciones, es a lo que actualmente me dedico.

**¿Qué es la fotografía para usted?**

Creo que es una herramienta de expresión, una que puedes definirla como artística o documental; en mi caso es meramente documental, yo hago registro de lo que acontece en mi sociedad, mi entorno y mis activismos. Sólo es una interpretación, una herramienta que posee un peso fuerte porque es histórica. No puedo hacer fotos sin documentarlo o contextualizar, sería irresponsable. Me ha tocado restaurar archivos fotográficos sin información, donde te pica la curiosidad saber sobre las historias. También hay fotos insulsas pero que atrás cargan más cosas. La fotografía como documento me parece importantísima.

**¿Cómo fue su detención en el IV Programa?**

Yo vivía con mi mamá y habíamos adoptado perritos, el día del desalojo habían nacido varios perros. Teníamos pocas cosas: mis placas de contacto, mis fotografías, todo en una choza de esperas. Vivía sola porque ella vivía aún en el cerro. Cuando pasa esto, mis amigos de El Agustino se enteran y vienen a apoyarme: Raúl, Gloria y gente de la parroquia con quienes tenía relación. Sin embargo, me siguieron, entendían que debían buscar a los dirigentes del asentamiento humano, yo era una de ellas. Ya era inminente el desalojo, lo habían intentado varias veces; pero esta vez trajeron tanquetas, caballos, decían que 300 policías para un espacio tan pequeño. Yo solo tenía la ropa que tenía

encima y una bolsa con piedras y una honda. Mi cámara estaba en otro lado. Me llamaban voces desconocidas, pues estaba tomando fotos a los tombos [policías]. Mientras aprovechaba en llevar a los perros a otro lugar, la señora que los cuidó también recibió mi cámara. Le dije que registré a la policía ejerciendo violencia y no quería que me la quiten. Regresé y la policía pidió que lo acompañe, los policías me saludaban por mi nombre. Me siento en el patrullero y el policía tenía todas mis planchas de contacto. Supuestamente eran “pruebas incriminatorias”. Las fotos eran de actividades en el SEA, se veía a Rómulo Torres (director del SEA) con una barba y los policías pensaron que era Abimael Guzmán. En la comisaría me preguntaban por él, yo respondía que era el director del SEA. Fue una experiencia fuerte, lo esperanzador fue ver a todo el grupo humano que se organizó para sacarnos. Fuimos cinco detenidos, a mí me llevaron a la DIRCOTE y pensaban que era la cabecilla. Raúl Méndez también fue detenido ese día.

### **TERCERA PARTE**

#### **¿Cuál es el primer recuerdo que tiene de Daniel Pajuelo?**

Recuerdo conocerlo de conciertos, fuimos amigos y nos hemos ido de campamento.

#### **¿Puede describirlo?**

Yo creo que es una ventaja ser pequeño y tener un tono de piel como la mayoría. Daniel era una persona menuda de pelo corto. No destacaba físicamente, por lo cual le era fácil introducirse en cualquier espacio. Tenía carisma, hablaba lo suficiente para saber que hablabas con una persona inteligente y creativa. No te aturdiría, escuchaba más y aprendía para saber lo que le interesaba.



**¿Cómo se desarrolla Daniel en TAFOS?**

Era un tipo discreto, no se jactaba de la fotografía. Creo que fue esa humildad que lo hizo encajar con nosotros. Mucho más adelante nos enteramos de su casa en La Molina. No es que eran millonarios, era de familia trabajadora.

Cuando él enfermo, su familia se abrió a la presencia de sus amigos.

**RAÚL MENDEZ****19/01/2020**

Trabaja en el SEA como promotor de equipo de desarrollo barrial

**PRIMERA PARTE:****¿Cómo fue su acercamiento con la fotografía?**

Antes de iniciar el taller ya había hecho fotos. Tenía un amigo que hacía fotografía de eventos, a veces yo también realizaba fotos en esos eventos. Tener una cámara no era tan fácil, yo jugaba con la cámara que usaba para trabajar. Me daban la posibilidad de trabajar como fotógrafo de eventos, yo no aceptaba porque era más lúdico. Cuando llego a SEA, soy parte de un proyecto para recuperar la historia de El Agustino.

Recuerdo que usaban la fotografía como en medio para educar a la gente. La gente se identifica con el barrio, adquiere identidad con él; de eso se ocupaba el SEA en esos años. Yo entro en el 86 para el proyecto que mencioné. Comienzo a tener contacto con la institución y con los fotógrafos de SEA.

Empieza el taller y yo trabajaba en SEA. Era asistente haciendo boletines, además de la recuperación de la historia de El Agustino. Es ahí cuando a Thomas Muller y a Enrique Watanabe se les ocurre hacer un taller de fotos en el Agustino con gente de El Agustino. Me convocan y empezamos a trabajar la fotografía como un medio de comunicación.

El almanaque del SEA era un producto del área de comunicaciones, cuando empezamos el taller no teníamos la idea del calendario. Enrique Watanabe, quien era coordinador

del SEA, tenía la idea de que la gente tome fotos de su barrio de la manera más natural posible. Habían salido a la venta cámaras automáticas, la técnica la veíamos después.

Lo que querían eran fotos del entorno de las personas.

Cuando nos reunimos todos con Enrique nos dijo: “Todos tenemos una idea de lo que es el barrio, entonces hagan eso. Capten fotos de la realidad de El Agustino. Tomen fotos a lo que ustedes quieran”. Es así que empezamos a tomar fotos con una cámara la cual turnábamos. Teníamos un conjunto de imágenes y cuando vimos las fotos, para todos fue un hallazgo. Era fresco y natural, con un grado de autenticidad que no poseían los fotógrafos que venían a retratar El Agustino. Eso fue el mérito y dichas fotos fueron usadas para el calendario. En agosto se da una reunión para mostrar los productos. Se da la decisión de que el calendario del 87 tenga las fotos del material recolectado del taller.

### **¿Qué tan relevante era la técnica durante el taller?**

Eso no se tuvo mucho en cuenta. Las cámaras automáticas permitían tomar fotos muy espontáneas. La idea fue mostrar nuestra forma de ver la realidad, los gustos de cada uno. Grafiquen lo que para ustedes es El Agustino, la identidad del agustiniano y a base de ello fueron hechas las primeras fotos. No había ningún rollo o reflexión técnica, eso vino después. Conforme hacíamos fotos, surgía la necesidad de reforzar con técnica.

Composición, el hecho fotográfico, etc. Dependió mucho de qué tanto aprovechábamos el taller. La gente solía ir a tomar fotos y escuchar música o conversar.

Nosotros queríamos mostrar cómo era El Agustino, algunos de nosotros queríamos mejorar en ese aspecto; fue así que se indagó en teoría, conceptualización, composición y demás. En mi caso comencé a indagar en manuales, revistas. Yo nunca había pensado ser fotógrafo, lo mío era la literatura. Me dio la curiosidad y empecé a indagar. Daniel me prestaba libros de revelado con sus apuntes, él ya realizaba apuntes dentro de sus libros, los tenía estudiados.

### **¿Cómo llega Daniel Pajuelo a TAFOS?**

Llega con Donato Montero, lo presenta y al toque se enganchó con la idea del taller. Él ya tenía voluntad por ser fotógrafo, lo cual fue interesante porque nuestra opción de vida no era la fotografía. Muchos éramos de organizaciones sociales, todos empezamos a convivir con la fotografía.

### **¿Cómo se organizaban las salidas?**

La primera vez que nos dieron las cámaras fue por dos semanas. Luego de eso se hicieron caminatas, marcábamos una ruta: subir al cerro por un lado, bajar por el otro.

### **¿Quién se encargaba del revelado?**

Una vez se hizo el almanaque, comienzo a capacitarme de ello. Me encargaron del laboratorio del SEA, nos capacitaron sobre revelado de rollos, positivados y practiqué dentro del taller del SEA. Thomas también revelaba, las primeras fotos fueron reveladas por él. Yo trabaja aquí y fui aprendiendo revelado de fotos, positivado y demás.

### **¿Cómo fue la selección para el calendario del 87?**

Se hizo grupal, la idea era que cada uno debía tener una foto en este. Entonces comenzamos a seleccionar fotos de los miembros. Casi todas son de personas que participaban del taller. Cuando empezamos a hacer exposiciones en periódicos murales también se hacía debates mientras de montaban las exposiciones.

### **¿Cómo era la reacción de la gente?**

Mucho recuerdo el entusiasmo y la sorpresa de verse en las fotografías. Algo de incomodidad, pero en menos medida; yo recuerdo que a la gente le gustaba verse en las fotos. Es una imagen despectiva pensar que nosotros mostrábamos pobreza o algo feo. Lo que siempre se observaba era entusiasmo, sorpresa y reflexión. Se acompañaban las fotos con textos de la problemática, siempre complementando las fotos.

### **¿Cuántas exposiciones hicieron con el primer taller?**

Yo recuerdo unas 6, quizás hay más. Las exposiciones las hacíamos con Daniel y Gloria quienes pasaban más tiempo acá [en el SEA]. A veces llegaba Rosa o Donato, pero con Daniel y Gloria recuerdo varias exposiciones. Fuimos a Virgen del Carmen a pegar cartones y fotos. Hemos ido a las VI Zona Plata, en la Biblioteca de El Agustino. Luego formamos un taller en la ribera del río, con esa gente realizábamos mejores materiales. En el 88 TAFOS se vuelve institución y apoyó y reforzó la experiencia del taller con paneles, recursos gráficos. Hemos ido a Villa el Salvador a locales culturales; han expuesto las fotos afuera y en revistas. Muchas fotos eran pedidas afuera para hacer ver los problemas en El Agustino, hacíamos paquetes de fotos y las enviábamos al extranjero. Recibíamos correos de respuestas, recibíamos cajas con papel fotográfico y donaciones. Mucha gente nos apoyó desde afuera.

### **¿Cómo fue la presencia de Thomas Muller durante el taller?**

Él estuvo muy presente, trabajó en el SEA desde el año 85. Creo que vino a tomar fotos en El Agustino por lo que se contacta con el área de comunicación del SEA donde se gesta la idea del taller. En el año 86 nos convocan, él estuvo en la primera reunión y nos dio indicaciones. Estuvo en el revelado y la selección de fotos, su participación fue cercana y estrecha. Era el artífice del SEA en la parte externa y la parte interna fue de Enrique Watanabe. El mérito de Thomas es hacer el taller. Dentro de su locura, luego de hacerlo en Ocongate, la idea de un taller en la ciudad fue acogida por el SEA. La idea fue de Muller, pero se realizó gracias al SEA. Era un gringo más peruano que algunos peruanos, cuando hizo la propuesta fue muy natural, como si hubiera surgido de una conversación. El producto fue tan bueno que se siguió con los talleres. No se usó el rollo conceptual o técnico; sino que se quería que muestres su barrio, lo demás se fue viendo en el camino.

Nunca hubo una disolución, era un taller y habrá una libertad de participación. No había una línea recta de participación, a veces participaban y a veces no. En el año 88 hubo la propuesta de hacer un taller en Rivera del Río. Yo trabajaba en el SEA y junto a Daniel y Gloria se hizo el taller. TAFOS mediante Enrique Larrea se dio forma al taller. Se buscaba un ambiente organizacional, que los talleres de fotografía sean parte de las organizaciones sociales de El Agustino. Es así que se fue a Rivera del Río, era un área con alto índice organizativo. Se había conformado ahí 14 pueblos que formaban la Unión de los Pueblos al Margen Izquierdo la Ribera de Río Rímac. Con esas organizaciones se atendieron problemas como el desagüe veredas, saneamiento, etc. Cuando empezamos el trabajo ahí, propusimos a la UMIRR realizar el taller con gente de aquel lugar. Todos los talleristas eran parte de estas instituciones. El taller de El Agustino fue un referente.

## **SEGUNDA PARTE**

### **Nombre de talleristas**

#### **Luz Roca**

Promotora. Trabajaba en SEA. Trabajaba en distintas zonas de El Agustino y por eso se le entregó la cámara.

#### **Alex Laos**

Era un amigo allegado a SEA. En ese entonces tenía actividad político o sindical.

Recuerdo que tenía información de reuniones o manifestaciones, por lo cual pedía la cámara.

#### **Flor Melgar**

Había trabajado como secretaria de la parroquia del SEA. Se le entrega una cámara cuando participa en el IV Programa de Vivienda, al igual que Rosa.

Había personas que asistían algunas veces al taller debido a que este era libre. Había personas que participaban más y otras que eran foráneas, igual se les daba cámara.

### **Fernando Tello**

Músico. Pertenecía a una banda llamada Symbiosis. Fue uno de los convocados por esa característica, estaba metido en la música. Esta banda fue hecha en SEA, con Enrique Larrea. “Boogy” era de El Agustino y por eso atendió a la convocatoria.

### **Inés Lavado**

Era enamorada de Óscar Garay, quien era de Virgen del Carmen. Cuando convocamos a Óscar, viene Inés.

### **Julio A.**

No recuerdo su apellido, es una de las personas que asistieron una vez. Fue un entusiasta, le dimos cámara y no lo vimos después de tiempo. Había personas que participaban esporádicamente; el taller era libre en ese sentido.

### **Ana Castellanos**

La señora Ana era de un comedor popular. Ella con Julia Gómez y Elvira Torres son convocadas la primera vez. Ana participó poco; pero quien más participaba era Julia.

### **Juan Chávez**

No recuerdo quién lo jala al taller. Participó un tiempo y luego no supimos de él. Era obrero en una fábrica y nos interesaba tener fotos de una fábrica de El Agustino. La riqueza estaba en la variedad; Juan hizo un número de intervenciones dentro de la fábrica donde trabaja.

### **Jorge Vivanco**

Pertenecía a un grupo cultural. Estaba dentro de los primeros convocados y es elegido por ser parte de ese grupo.

**Donato Montero**

Estuvo desde un inicio y su participación era esporádica. Siempre estaba con nuestro grupo, aunque no produce mucho. Daniel sí producía siempre fotografías; Donato tenía otro tipo de trabajos. Pasaba parte en el taller porque era nuestro amigo. Es él quien conoce a Daniel en el centro de Lima y lo invita al taller. Con él teníamos un grupo que se dedica a hacer poesía. Él y otros más hacían poesía. Nos conocíamos con poetas de la época: Federico Vicente y Juan Camarco, ellos eran amigos de Donato.

**Óscar Garay**

Se dedicaba al sector salud, pero también fue dirigente en su barrio por lo que cumplía con el perfil. Joven líder, del sector salud, trabajador y sobre todo poblador del cerro Virgen del Carmen.

**Enrique Watanabe**

Era promotor del SEA en el área de comunicaciones, tendría 34 o 35 años en aquellos años. Todos excepto él éramos chiquillos de 24 o 25 años.

**Gloria Calderón**

Es de las primeras convocadas por ser participante de la parroquia, era catequista. Estuvo en la primera convocatoria porque vivía en el cerro El Agustino y era de nuestro círculo de amigos. En este caso ella podía hablar sobre su comunidad cristiana o sobre el cerro El Agustino; así como Boogy nos podía hablar de la música. La idea era tener diferentes perspectivas.

**TERCERA PARTE****¿Cómo se origina el SEA?**

Se origina con la necesidad de que la iglesia tenga una participación social más allá de las labores clericales. Había la necesidad de ayuda técnica para el desarrollo urbano; así

como ayuda técnica para el sector salud. Los comedores populares y estas instituciones nacen gracias al SEA.

### **¿Cómo fue vivir durante el primer gobierno de Alan García?**

Cuando García asume la presidencia en aquel entonces muchos de nosotros no éramos aprista, tenía cierto recelo hacia el APRA. Cuando llega ese gobierno había cierta expectativa ya que era un partido que decía ser del pueblo. Al año y medio empezó a aparecer problemas, la actitud de García empezó a generar desconfianza. La gente empieza a decepcionarse de él. Cuando llega la crisis a partir del 87 fue peor, se empezó a tener la pegada del costo de vida. Colas para comprar y todo subía de precio. La plata que tenías al día siguiente no era la misma. Eso se debió a su forma de ser y el boicot hecho por las empresas; quizá no subo hacer una alianza con ellos. Todos se volvieron contra él y se generó desconfianza. Para el 88 queríamos que se valla y con la estatización peor. Pensamos que nunca más iba a asumir un cargo político.

### **¿Cómo era El Agustino en ese entonces?**

Bastante dinámica organizacional. Con Alan y Sendero el sistema de organizaciones entra en crisis debido a las persecuciones y acusaciones de terrorismo. La dinámica organizacional que empezó desde los 80 empieza a diluirse, algunos son perseguidos y otros amenazados; por un lado, de seguridad del estado y por otro, sendero. Se desarticulan grupos culturales juveniles, asociaciones de oradoras. La presencia de sendero se hizo fuerte hasta el 88, teníamos noticias de muertos en provincia por guerra política; pero en Lima comenzamos a sentirlo a partir del 88 con apagones y detenidos. A mí me detuvieron una vez, junto con Daniel Pajuelo. Era difícil caminar con una cámara en la mano, eras sospechoso para ambos bandos. Uno vivía en una esquizofrenia.



### **¿Cómo fue su detención?**

El día del desalojo del IV Programa se detuvo a 5 personas, entre ellos Rosa. Ella era una pobladora “invasora” que había ocupado un terreno. Nosotros éramos sus amigos e íbamos siempre a apoyar. Tenía muchos amigos en esa zona y cuando me entero del desalojo agarré mi cámara y fui al lugar. Habían hecho un círculo de protección con policías, yo pasé el círculo y empecé a tomar fotos, en ese momento me detienen.

Cuando subo al carro, un amigo mío también había sido detenido. Detuvieron a muchos amigos de la parroquia, no fue fortuito que nos detuvieran a todos. Cuando me detienen me señalaban y sabían nuestros nombres.

Tuvimos un respaldo muy fuerte de la parroquia. Francisco Chábarri el párroco de ese entonces se mueve para que nos liberen y no nos acusen de terrorismo, lo cual era lo que la policía buscaba. Nos señalaban como una célula terrorista.

Daniel también estuvo detenido una vez, estaba estudiando en el Bauzate y lo llevaron a la prefectura.

### **¿Cómo se cubrían las manifestaciones sociales?**

Era difícil, estoy seguro que las fotos demuestran eso. No teníamos el aval de algún medio; por lo cual hicimos un carnet como miembros de un taller de fotografía de la parroquia. De todas formas, había cierto temor, recuerdo haber tomado fotos desde lejos o desde el techo de mi casa. No eran fotos muy directas.

### **Durante el taller ¿Qué pensaba de la fotografía?**

Nunca había pensado ser fotógrafo, me fui haciendo fotógrafo. Mucho del material que tengo es porque registraba eventos en el SEA. El trabajo de promoción y el trabajo de la parroquia. Eventos con comedores, marchas, trabajadores y para la parroquia se registraban comunidades eventos y demás, yo me dedico a ello. Después de eso sigo participando en el área de comunicaciones en el SEA.

### **Anécdota con Daniel Pajuelo**

Cuando llegó Daniel al SEA, recuerdo haberle dado unos rollos lo cual lo sorprendió; él no esperaba que le diéramos el material tan fácil. Recuerdo le di dos o tres rollos, recuerdo claramente su respuesta.

Cuando llega a revelar los negativos, lo hicimos juntos. Le enseñé los químicos preparados; él traía los químicos dentro de bolsas en su mochila. Nos pusimos a trabajar en el revelado, lo recuerdo claramente. Unas de sus primeras tomas eran fotos de las escaleras en la calle Macchu Picchu. Recuerdo fotos muy específicas de ese rollo. Le pregunté cómo tomó las fotos: lo había hecho solo, subió el cerro San Pedro y bajó por Riva Agüero. Eso fue la sorpresa. Muchas de esas fotos las usamos más adelante.

Retrató cosas importantes como el tema del agua los niños. Entendí que ya poseía cierta formación como fotógrafo. Tenía una Rollei 35s que usaba desde hace un tiempo, la manejaba muy bien.

### **¿Cómo era Daniel?**

Era de mi talla, nosotros le decíamos “Chato”. Era un pata que se hacía querer, se daba bien con la gente y no era complicado. Las cosas las decía muy despacio, pero con ironía y alegría de las cosas.

### **¿Cómo se desarrolló Daniel en TAFOS?**

Con mucha naturalidad, él tenía experiencia y voluntad por la fotografía. Era un entusiasta y se apuntaba para las chambas dentro del taller. Después de estar en el taller empieza a estudiar en el Bausate.

Nos conocíamos por parejas, él salía con Violeta (la madre de sus primeros hijos); yo salía con Gloria y nos acompañaban unos amigos más. Tomábamos cerveza y los fines de semana solíamos viajar fuera de Lima. Fueron durante esos viajes donde nos hicimos más amigos.

Ya trabajando en TAFOS, comienza a realizar un trabajo más interesante. Se hace un cronograma de cosas que registrar: fiestas patronales, conocer grupos culturales, buscar temas como los bares gay. Pajuelo se dedica mucho a registrar esos lugares, lo que pienso lo hizo entrar en crisis familiar. Logra tener un buen bagaje de fotos que le da su primera exposición personal. Así lo jalaran para “El mundo” y empieza a sonar como fotógrafo.

### **¿Cómo fueron sus últimos años?**

Sabíamos que tenía una relación con una amiga de El Agustino, tenía una tercera hija. Nos veíamos recurrentemente; un día lo veo alicaído y me dice que tenía un problema en el hígado. Luego con los chequeos nos enteramos que era algo más grave. Fue terrible. Para quienes queríamos a Daniel fue algo bastante doloroso. A pesar de eso sorprendía la calma de Daniel. Supongo que afectado por dentro pero no lo expresaba, era su forma de afrontar las cosas. “Qué se va a hacer”, respondía; lo cual mostraba algo de valentía, nunca lo vi quebrado. Fue así hasta las últimas, hasta que perdió la vista. Él tenía un reconocimiento como fotógrafo. Es lo más doloroso, se enferma en su mejor momento. A veces pienso que recién empezaba como fotógrafo. Cuando fallece sus amigos se encargan que su trabajo sea más conocido; así ha sido y así seguirá siendo.