

# CON LA EXCUSA DE LA MIRADA

## UN ENSAYO ALREDEDOR DEL LUGAR DE ENUNCIACIÓN, LA FOTOGRAFÍA Y EL ARCHIVO

*With the excuse of the gaze: An essay around the place of enunciation, photography and the archive*

### RESUMEN

Este ensayo explora la multiplicidad de la mirada, el descentramiento de la interpretación y la fuerza del lugar de enunciación, a través de dos imágenes tomadas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pertenecientes a los fotógrafos Jaime Rázuri y Víctor Bustamante en 1989 y 1991 respectivamente. Este ejercicio se lleva a cabo en un contexto en el que la revalorización del archivo fotográfico se concentra en su capacidad para reinscribir narrativas del pasado y reescribirlas en diversas dinámicas contemporáneas vinculadas a la construcción de la identidad, los ejercicios de memoria e inclusive la producción artística.

### ABSTRACT

*This essay explores the multiplicity of the gaze, the decentration of the interpretation and the weight of the place of enunciation, through two images of the Universidad Nacional Mayor de San Marcos, taken by the photographers Jaime Rázuri and Víctor Bustamante in 1989 and 1991 respectively. This exercise is carried out in a context in which the revaluation of the photographic archive focuses on its ability to reinscribe narratives of the past and rewrite them in various contemporary dynamics linked to the construction of identity, memory exercises and even the production of art works.*

### Palabras claves:

*Fotografía peruana, archivo, análisis de imágenes*

### Key words:

*Peruvian photography, archive, image analysis*

## Ángel Colunge

<https://orcid.org/0000-0001-9574-2565>

Jefe del Área de Fotografía - Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación  
Pontificia Universidad Católica del Perú  
colunge.ae@pucp.edu.pe

**M**i niñez y adolescencia transcurrió en la Urbanización Elio, del Centro de Lima, que durante mucho tiempo fue un barrio de clase media - media baja; compuesto por familias obreras y profesionales, casas con azoteas en construcción permanente y gente joven que pasaba casi todo su tiempo libre en la calle y en los parques. Era un barrio que jugaba carnavales en verano, que tenía su equipo de fulbito en todas las categorías, un barrio limeño y también migrante; chismoso, cucufato, conservador, gracioso y vivo.

De niños, las aventuras de fines de la década de 1980 e inicios de la década de 1990 implicaban salir a montar nuestras bicicletas destartadas, inflar globos y atarlos a los rayos de las ruedas -de modo que sonaran como un motor-, armarnos con nuestras hondas y *tira-chapas*, y explorar lugares que, a pesar de estar cerca, requerían de toda nuestra atención por tener un aura prohibido, adulto, quizá también oscuro y sórdido; todo lo que podía parecer seductor a un niño. Es así que el destino de nuestras campañas en bicicleta eran la Unidad Vecinal de Mirones, la Unidad Vecinal Número 3, la populosa Chancadora y, cuando más envaletonados estábamos, San Marcos.

La Universidad Nacional Mayor de San Marcos era para nosotros la universidad del barrio. Así como había colegios, teníamos también universidad. Crecimos pensando en San Marcos como el mundo de los jóvenes y de los grandes. Nos atraía porque era un espacio libre, nadie nos detenía al entrar y podíamos pasear en grupo. Era otra ciudad, un poco derruida, gris, pintarrajeada, con los vidrios rotos, las carpetas viejas, los salones un poco oscuros, pero viva, llena de gente, divertida y

libre. Íbamos por el estadio, nos gustaba pasar por el túnel, como si se tratara de un pasaje a otro mundo. Le teníamos cariño porque sentíamos pertenencia, sin si quiera tener la edad para ser estudiantes universitarios.

Entiendo que el apego que siento hoy por esa universidad está ligado a mi experiencia durante la niñez, enmarcado por medio de la memoria de mis sentidos, expuestos a ese campus inmenso, a sus pabellones, a su precariedad y también a las pintas en las paredes que no entendíamos del todo y que nos interpelaban sobre aspectos en los que no teníamos una voz efectiva. Para mí, San Marcos no se construyó a partir de las tensiones o las pugnas. Si bien era el escenario de enfrentamientos entre estudiantes y policías, nunca pensé, mientras crecía, que las protestas sociales o las huelgas fueran cosas malas por sí mismas. Por algo éramos de un barrio de clase media; los únicos derechos que teníamos los habíamos ganado históricamente con protestas y huelgas. En ese sentido, San Marcos podía ser una universidad que se veía fea, pero era la universidad de nuestro barrio y, a pesar de no estudiar en ella, eso bastaba para que formara parte de nuestra identidad.

La mirada que tengo de San Marcos es una que he sentido colisionar con la mirada de los medios masivos, o inclusive, con la mirada de otros estudiantes en la Pontificia Universidad Católica del Perú, que fue donde yo estudié. Inclusive es una mirada que dista de tener un anclaje con las selecciones fotográficas que se encuentran en los proyectos de memoria visual más vinculados a San Marcos durante el Conflicto Armado Interno, sea la exposición Yuyanapaq o el Lugar de la Memoria. Esta tensión visual es el

punto de partida para ensayar una reflexión con la intención de contribuir al debate vinculado a la fotografía y el archivo en el marco de los ejercicios de memoria; pero sobre todo de ofrecer alternativas para el análisis de imágenes y de la propia mirada.

## PENSAR EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO EN FUNCIÓN A LA MEMORIA

Cuando paseaba de niño por San Marcos no hice ninguna foto, pero esas imágenes asaltan mi recuerdo sin que pueda controlarlo. No es posible fotografiar mi recuerdo (¿o sí?), pero sí es posible reafirmar nuestro recuerdo con imágenes fotográficas del pasado, tal como lo hace Roland Barthes en la Cámara Lúcida (1990) con su madre muerta. Propongo entonces un ejercicio por el cual dos imágenes fotográficas sobre San Marcos dialoguen, no con la intención de que se persuadan a contradecirse, sino con la intención de que comparen las miradas que las crearon y así establezcan una relación complementaria en la mirada que una posible audiencia tendría sobre ellas.

Recurrir a los archivos fotográficos del pasado es una estrategia que incorpora diferentes niveles de significación. A lo largo de su historia, el archivo se ha configurado comúnmente en los imaginarios como una serie de prácticas, llevadas a cabo de forma pública o privada, que tienen que ver sobre todo con el acopio, el procesamiento de ítems y la recuperación de éstos. Antes que un lugar físico, la constitución del archivo tiene que ver con un enfoque a la cultura y los discursos, pues su naturaleza plantea asumir constantemente una posición frente a los fondos que constituyen cada archivo. La postura que se asume en cada archivo es también la razón por la que éstos han adquirido tanta relevancia en la modernidad, en tanto son fuente de reescrituras de los recuentos históricos y de los ejercicios de memoria.

Esta diversidad de posiciones y posibilidades de abordaje habían sido previstas por Foucault (2002), quien marcó distancias entre el archivo y las recopilaciones absolutas de una categoría o tipo; y entre el archivo y las instituciones que guardan los fondos. Bajo su enfoque,

el archivo es la serie de relaciones que permiten que los discursos se agrupen, se ubiquen, tomen distancia entre ellos y ganen visibilidad.

En ese contexto, el archivo fotográfico analógico ha significado un punto de inflexión en tanto procura una experiencia estética particular y con fundamentos singulares a partir de la constitución física de sus fondos fotográficos, es decir, su condición del resultado del contacto entre la luz y el material sensible. La recuperación y reutilización de las fotografías de los archivos se convierte en un acto de resistencia frente a la lógica acumulativa de la institución del archivo. Esta es la latencia del archivo fotográfico (Roberts, 2009), la posibilidad para reinscribir los eventos del pasado en una contra producción, contra archivística, en la que los eventos singulares de las imágenes se retemporalizan una vez que son utilizados.

Durante las últimas décadas, muchos autores y artistas han planteado otras lógicas que ponen en tensión la sacralización del archivo como fuente del recuerdo fidedigno. Giorgio Agamben (1999) cuestiona qué es el testimonio, cuál es su relación con el archivo, y cómo cada experiencia del recuerdo es convertir en testimonio, mediante la enunciación, aquello que ya no estaba presente, un proceso que puede ser extrapolado sin dificultad al acto fotográfico y a las fotografías de un archivo, en tanto cada una de ellas representa un testimonio, un lugar de enunciación y, por lo tanto, la ausencia de los otros lugares de enunciación que fueron posibles. En la elaboración de su instalación From Freud Museum, Susan Hiller (1996), nos confronta con las interminables capas de significado que supone trabajar con un archivo, así como las tensiones que se articulan con el pasado significativo de cada objeto. Su enfoque permite reconocer que es a través de los límites de una colección que se delinean las posibilidades de las re escrituras y esto a la vez permite reconocer que la única verdad del archivo es la posibilidad de constituirse en testimonio. Estas aproximaciones hacia el archivo como institución y/o en función de sus fondos y materiales se complementa con la idea de los "espacios en blanco" (Prussat, 2018) de las colecciones. Preguntarse por las imágenes que faltan y el por qué de su ausencia se ha

convertido en un enfoque revelador acerca de las políticas de producción de la imagen, así como de las políticas de los archivos.

En nuestro contexto e historia reciente tal ha sido el caso de las experiencias públicas del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, así como del proyecto visual de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, Yuyanapaq, que han sufrido ataques y defensas por igual, debido a las condiciones y características de los guiones curatoriales y el uso de las fotografías de archivo. Estas tensiones develan también la relevancia de las imágenes fotográficas de archivo en las discusiones vinculadas a la memoria, la cultura visual y la construcción de la identidad (Cánepa & Kummels, 2018).

Entender qué fenómenos se despliegan cuando acudimos a un archivo es tomar consciencia que "la colección está constituida por una sucesión de términos, pero el término final es la persona del coleccionista" (Baudrillard, 1969, p.103). En ese sentido, y para efectos de este ensayo, la decisión de elegir dos fotografías de archivo sobre San Marcos, de los fondos del proyecto Talleres de Fotografía Social (TAFOS) y del fotógrafo Jaime Rázuri, ambos bajo resguardo de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP, corresponde sobre todo a que están albergados en una institución que ha asumido un rol activo en la defensa de los Derechos Humanos, además de haber estado íntimamente ligada a los esfuerzos vinculados a la Comisión de la Verdad y la Reconciliación.

De estos fondos he escogido una imagen (fotografía 01) del Archivo Fotográfico Jaime Rázuri / PUCP, de febrero de 1989, con código VI14-32, cuya descripción en la exposición Yuyanapaq dice:

Un aula del pabellón de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos en febrero de 1989. Desde sus inicios, en la década de los setenta, Sendero Luminoso privilegió las universidades e institutos pedagógicos como ámbitos de reclutamiento. En la década siguiente, a partir de núcleos minoritarios, buscó imponerse en las universidades. (Exposición Yuyanapaq)



Fotografía 1

La segunda imagen (fotografía 02) corresponde al Archivo Fotográfico TAFOS / PUCP, taller de San Marcos, tomada por Víctor Bustamante en junio de 1991 y con código SM143-22A. Las fichas de información del taller consignan la siguiente información sobre la imagen: "Charla a los ingresantes 91 por el Centro de Estudiantes de Sociología".



Fotografía 2

## LAS MIRADAS Y LA MEMORIA

Propongo entonces que estas imágenes dialoguen a partir de las mismas preguntas. En primer lugar, eso requiere que identifiquemos qué tienen en común para dialogar, de otro modo es una reunión aleatoria de imágenes. Ambas pertenecen a un período de tiempo similar, fueron tomadas en el campus de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y se encuentran bajo el resguardo del mismo archivo en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Trataré ahora de encontrar una similitud más específica desde las preguntas ¿sobre qué tratan estas imágenes? ¿de qué dan cuenta? y ¿de qué manera se vinculan estas fotos con

un proceso de Memoria? Quizá la justificación más evidente tiene que ver con que ambas imágenes forman parte de un repertorio visual coincidente con el período del Conflicto Armado Interno. ¿Pero de qué violencia se nos habla en estas imágenes? Slavoj Žižek (2009) ha desarrollado una tipología que puede ser de utilidad. Él se refiere a una violencia subjetiva que es aquella que se da cuando se lleva a cabo una acción violenta inmediata, con un agresor claramente identificado; una violencia objetiva sistémica, que tiene que ver con el sistema político y económico que permite y articula la violencia subjetiva; y una violencia objetiva simbólica, que tiene que ver con las fuerzas que dominan el sentido, sobre todo en el lenguaje. En términos descriptivos estas fotos son muy similares, personas sentadas en un aula en cuyas paredes hay frases y símbolos pintados. En ambas imágenes es relativamente sencillo identificar el discurso de la violencia, ejercido desde el lenguaje de las pintas y su imposición en el espacio. Ambas imágenes se suman, alegóricamente, en la violencia objetiva simbólica de la retórica subversiva.

Sin embargo, las fotos parecen tener dos miradas muy diferentes. En la fotografía de Rázuri no vemos ningún rostro, las personas están en posiciones encorvadas, se ubican por debajo de las pintas y por debajo del fotógrafo. El espacio que las personas ocupan en la fotografía es aparentemente menor al espacio que ocupan las pintas. El aula, con su precariedad, abarca la imagen, se constituye como el universo espacial de la foto. Es singular, además, el simbolismo de la ausencia del docente, que está ocupado por una carpeta vacía y una pizarra que parece vacía (pero que no lo está); ambas rodeadas por la pinta subversiva. Un grupo de cuatro personas sentadas casi al centro de la imagen miran hacia la pizarra, pero para efectos de mi lectura, miran la pinta subversiva, que parece dominar, ejercer presión, someter y controlar con la promesa de la violencia: “¡Muerte a los soplonés!”.

La fotografía de Bustamante, también dentro de un aula, se posiciona desde otro lugar de enunciación. En la imagen la mayoría de las personas miran a la cámara, con excepción de la persona a la derecha, que se tapa con un libro, y de la persona en el centro, que mira de costado

al sujeto de la izquierda. Algunos cuerpos están encorvados, pero hacia la cámara, hacia quien mira; algunos cuerpos están estirados y otros, reclinados. Hay varias sonrisas y una persona hace un gesto de pulgar arriba mientras otra le hace dos *cachitos* pequeños como broma. El clima general de estos cuerpos, de estos rostros y de estas poses es distendido, relajado y hasta alegre. Las personas ocupan casi la mitad de la superficie de la imagen. Se trata de la mitad inferior, pero la posición de la cámara, ligeramente por debajo de ellas, nos fuerza a verlas de abajo hacia arriba. La pinta subversiva está presente atrás, al fondo, las personas le dan la espalda y el espacio que ocupa es claramente menor al de las personas. La luz entra desde un costado y la pinta subversiva parece deslizarse hacia/desde la oscuridad.

Los lugares de enunciación están determinados también por la experiencia de quienes hicieron las fotos. En ese sentido consulté con Jaime Rázuri para que me cuente un poco sobre su foto y su testimonio estuvo compuesto sobre una situación ajena a la fotografía en cuestión, pero aparentemente indivisible de su comprensión de la fotografía que hemos visto:

Fue la segunda vez que entraba a San Marcos. Y todo muy tranquilo. Un día rutinario de la *u* en esos años. (...) Pero la primera vez que entré a San Marcos fue muy angustiada, para un libro que preparaba Sonia Goldenberg había acordado con un dirigente estudiantil vernos en el comedor para fotografiarlo en la vivienda. Al no llegar a tiempo él, tomé la decisión de fotografiar el comedor. Estaba lleno de banderolas de Sendero Luminoso y MRTA. Al ratito estaba rodeado de estudiantes que querían (...) que les entregue el rollo y yo me negaba, un forcejeo verbal -empeoró cuando dije que trabajaba para Caretas mostrando mi carnet - hasta que me amenazaron con romper la cámara si no lo hacía. Salí temblando de ahí. (Entrevista por correo electrónico, 02 de diciembre del 2019)

En el caso de Víctor Bustamante, en el marco de una investigación financiada por la PUCP en el 2016, se refirió al clima general vinculado al Conflicto Armado Interno: “Cuando nosotros empezamos tuvimos bastantes problemas con la gente porque estaba Sendero en la

universidad. [...] En todas las facultades, básicamente de derecho, letras y sociales, habían grupos pro-senderistas” (Entrevista personal, 01 de agosto del 2016). Bustamante tenía una comprensión similar a la de Rázuri en términos de la situación general de la universidad, pero su foto plantean una dimensión diferente. Una viene desde un fotoperiodista peruano, pero no sanmarquino, con la experiencia del comedor a cuestras; y la otra proviene de un sanmarquino que convive a diario con la violencia objetiva simbólica, pero que también convive con su comunidad universitaria.

Es un buen ejercicio preguntarnos en estas imágenes ¿qué sujetos parecen someterse a la violencia? ¿qué sujetos parecen resistir la violencia simbólica? y ¿qué sujetos tienen agencia? En mi caso, la fotografía de Bustamante es la que me recuerda al San Marcos de mi niñez. Por alguna razón, los jóvenes sonrientes se me hacen familiares y la fotografía se convierte en una imagen de mi mundo personal e íntimo. Por otro lado, la imagen de Rázuri se comporta en mi memoria como el anclaje de las revisiones visuales oficiales del Conflicto Armado Interno, pues veo personas con miedo, sobre las que se ejerce una promesa de violencia. Es por ello

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (1999). *Remnants of Auschwitz*. Nueva York: Zone Books.
- Barthes, R. (1990). *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós-Ibérica.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México D.F.: Siglo XXI.
- Cánepa G. y I. Kummels Eds. (2018). *Fotografía en América Latina. Imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

que planteo que estas fotografías dialogan sobre el mismo tema sin coincidir, pero tampoco sin contradecirse. Dialogan principalmente porque prestaron su atención hacia un mismo fenómeno complejo, compuesto por una vasta cantidad de miradas. Estas fotografías son iguales y son diferentes, pero sobre todo son complementarias y, a la vez, insuficientes por sí mismas para representar a San Marcos durante esos años.

La fotografía ofrece la oportunidad de conocimiento a quien hace la fotografía, pero este conocimiento es solo parcial y está determinado por el contexto en el que se lleva a cabo el acto fotográfico. Los ejercicios de memoria vinculados a la fotografía son muy complejos, muy susceptibles de ser cuestionados y la fotografía, además, es muy problemática en su relación con las ideas de verdad y realidad. Pero precisamente eso hace necesario que se lleven a cabo estos procesos, pues permiten ampliar las perspectivas de los discursos oficiales e institucionales, darle oportunidad a la alteridad, combatir prejuicios y reformular narrativas que provienen desde los medios masivos y las posiciones hegemónicas del Estado, los medios masivos e inclusive de los propios archivos. ●

- Hiller, S. (1996). *Thinking about art: Conversations with Susan Hiller*. Barbara Einzing (Ed.). Manchester: Manchester University Press.
- Prussat, M. (2018). *Reflexions on the Photographic Archive in the Humanities*. En *Global Photographies. Memory - History - Archives*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Roberts, J. (2009). *Photography after the Photograph: Event, Archive, and the Non-Symbolic*. En *Oxford Art Journal*, Vol. 32, No. 2, pp. 281, 283-298.
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.