

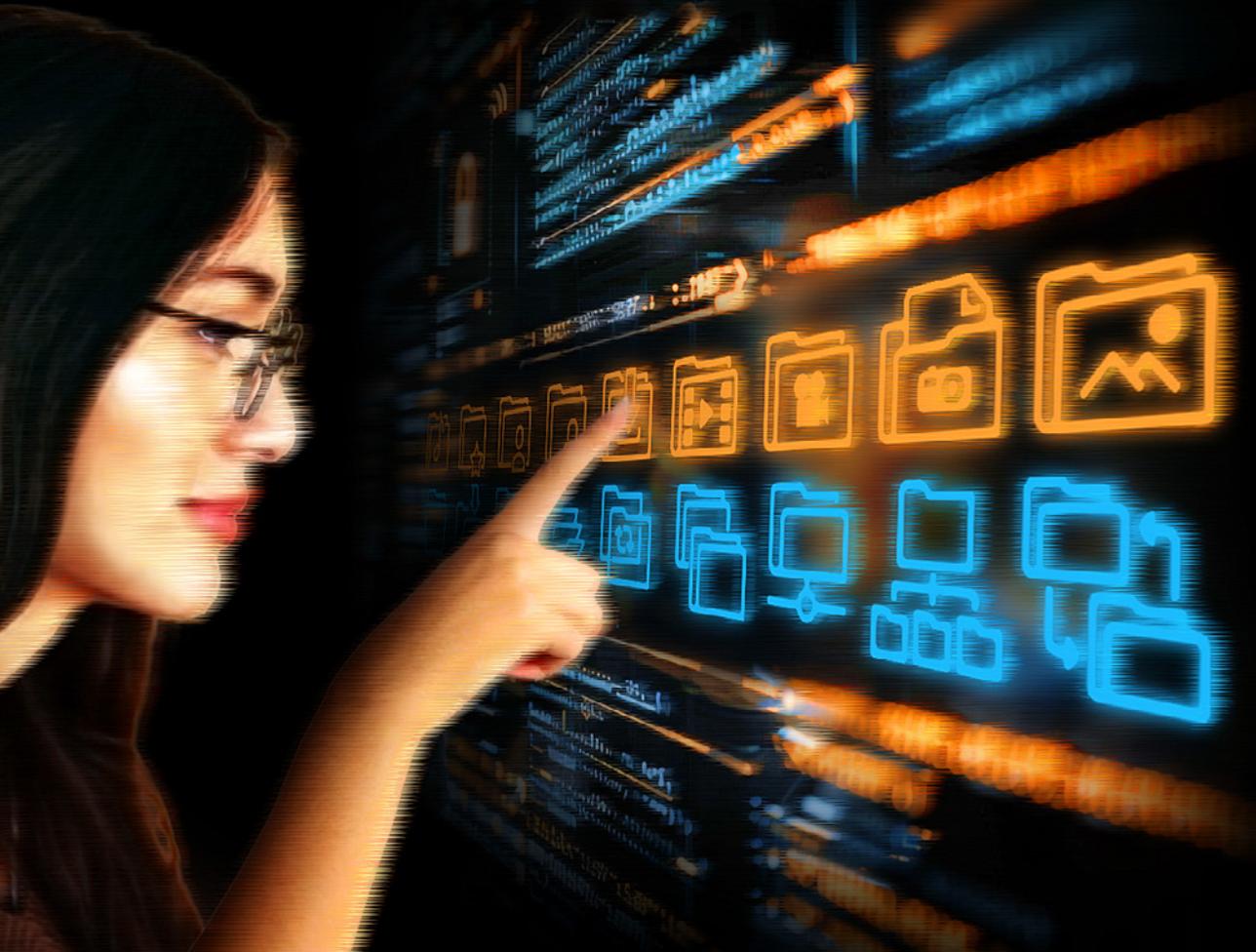
# CONEXIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIONES DE LA PUCP

ISSN: 2305-7467

AÑO 13 / NÚMERO 21

## USOS, REVISIONES Y TRADUCCIONES DEL ARCHIVO DOCUMENTAL



**PUCP**



# CONEXIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIONES DE LA PUCP



# CONEXIÓN

Año 13, n.º 21 (julio de 2024)

## Director

Dr. Jorge Acevedo Rojas, Pontificia Universidad Católica del Perú

## Editores temáticos

Mg. Claudia Aréstegui Buscaglia, Pontificia Universidad Católica del Perú

Mg. Sofía Pichihua Vegas, Pontificia Universidad Católica del Perú

Mg. Miguel Sánchez Flores, Pontificia Universidad Católica del Perú

## Coordinadora editorial

Mg. Nohelia Pasapera Tupiño, Pontificia Universidad Católica del Perú

## Consejo Editorial

Dr. Gustavo Cimadevilla, Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina

Dr. Martín Echeverría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

Dra. María Isabel Fernández, Universidad Autónoma de Barcelona, España

Dr. Carlos Garatea Grau, Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

Dra. María Cristina Gobbi, UNESP–Bauru, São Paulo, Brasil

Dr. Jorge González Sánchez, Universidad Autónoma de México, México

Dra. Andrea Jiménez, University of Sheffield, Reino Unido

Dr. Gabriel Kaplún, Universidad de la República, Uruguay

Dra. María Cristina Mata, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Dra. Clotilde Pérez, Universidade de São Paulo, Brasil

Dra. Jessica Retis, University of Arizona, Estados Unidos

Dr. Omar Rincón, Universidad de los Andes, Colombia

Dra. Marta Rizo, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México

Dr. Hernando Rojas, University of Wisconsin, Estados Unidos

Dr. Erick Torrico, Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador

Dr. Silvio Waisbord, George Washington University, Estados Unidos

## Corrección de estilo

Raúl Montesinos Parrinello

## Diseño de carátula y diagramación

Luis Amez Macedo y Alejandra Palomino Amez

## Gestión de visibilidad académica e indización

Ismael Canales Negrón

Asistencia técnica en OJS

Gustavo Ponce Estrada

## Comité Asesor

Mg. Carla Colona Guadalupe, Pontificia Universidad Católica del Perú

Mg. Juan Gargurevich Regal, Pontificia Universidad Católica del Perú

Mg. Melisa Guevara Paredes, Pontificia Universidad Católica del Perú

Dr. Raúl Montesinos Parrinello, Pontificia Universidad Católica del Perú

Dra. Enedina Ortega Gutiérrez, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey

Dr. Omar Pereyra Cáceres, Pontificia Universidad Católica del Perú

## Portal de *Conexión*

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion>

Año 13, n.º 21 (julio de 2024)

Pontificia Universidad Católica del Perú



# PUCP

Departamento Académico de Comunicaciones

Av. Universitaria, 1801, San Miguel

Lima 32, Perú

[conexion@pucp.pe](mailto:conexion@pucp.pe)

<http://departamento.pucp.edu.pe/comunicaciones/>

(511) 626-2000, anexo 5438

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú

N.º 2012-12911

ISSN: 2305-7467

E-ISSN: 2413-5437



## CONTENIDO

---

### Presentación

Claudia Aréstegui, Sofía Pichihua y Miguel Sánchez 9

---

### Enfoque de las tres perspectivas: hacia una nueva configuración del archivo fotográfico

Ángel Enrique Colunge Rosales 15

---

### Filmoteca PUCP: historia y patrimonio audiovisual nacional

Katherine Díaz-Cervantes y Annia Tamara Flores Saldaña 41

---

### Memoria archivada del chisme. Análisis de un caso de infidelidad mediática

Augusto-Pavel Solís López 71

---

### Digitalización, interpretación y mediaciones en la exposición «Emilio Díaz. Esplendor del retrato fotográfico en Arequipa. 1893-1920», de 2018

Sergio Enrique Zúñiga Bardales 101

---

### Archivo fotográfico colectivo y paisaje migrante: la experiencia de los *dekasegi* latinoamericanos en el Japón periurbano

Marita Ibañez Sandoval 133

---

## ENSAYOS

---

Implementación del primer laboratorio integral para la restauración del patrimonio cinematográfico en el Perú: el rol de la Asociación Guarango Cine y Video

Sofía Magaly Rebata Delgado

167

---

Entre archivos, imágenes y colaboraciones: Tomate Colectivo

Julio César Gonzales Oviedo

193

---



Cuando uno piensa en un archivo documental, seguramente se le vienen a la mente imágenes de pesados libros que sobreviven al paso del tiempo, así como viejos dispositivos de almacenamiento, como casetes o extensos rollos de cintas de película, que ya casi no existen en el mercado actual; pero, sobre todo, se imagina espacios donde se almacenan materiales y documentos. De ese modo, la mirada tradicional que se tiene del archivo es la de un espacio de resguardo, casi oculto, alejado de su entorno social y de su misma utilización y práctica. Se trata de una definición, por lo general, desarticulada del quehacer mismo del archivo, que lo ubica como un ente estático al que solo hay que proteger y resguardar. Precisamente, este número de *Conexión* quiere discutir esa aproximación tradicional; propone pensar el archivo también en su relación con las diversas subjetividades que orbitan alrededor de dichos materiales.

Ya Foucault (1969/2002) desafiaba la noción tradicional del archivo como un mero conjunto físico de documentos históricos almacenados en un lugar específico, y planteaba una comprensión más amplia, compleja y abstracta de este, más allá de su aspecto funcional: el archivo no se reduce a documentos almacenados, sino que da cuenta de las relaciones y estructuras que permiten que ciertos discursos sean formulados y reconocidos como válidos en una época particular. El archivo, así, es el que evita que todo lo dicho se pierda «en una multitud amorfa» (p. 220) o que sucumba a merced del azar o de accidentes externos. Pero también posibilita que aquellas *cosas dichas* se agrupen y reagrupen, y que se compongan según múltiples relaciones, de alguna manera independientes del paso del tiempo. Como señalan Cánepa Koch y Kummels (2018), la mirada de quienes interactúan con los archivos hace que los materiales —en ese caso, las fotografías históricas— adquieran nuevas «funciones, significados y valores» (p. 11). Dichas prácticas permiten pensar en un concepto del archivo resignificado, cuya discusión va más allá de su sustrato formal: se ubica en relación con las subjetividades en tensión de las personas o instituciones que lo resguardan, pero también de los propios creadores y de quienes lo visitan, utilizan y traducen. Esas miradas que negocian y tensionan de los diversos sujetos involucrados alrededor de los archivos son las que nos interesaba explorar

en este número temático; es decir, plantear la pertinencia de un archivo vivo —incluso en formación— y no secreto, que se convierta en un elemento clave para preservar, pero también para discutir y evidenciar aquellas subjetividades que construyen identidades y memorias.

Aquella es la línea que exponen los cinco artículos y dos ensayos del presente número. Su elemento en común es que están dedicados al archivo documental, desde las diversas perspectivas de la comunicación: el cine, la fotografía y los medios digitales. Las diferentes miradas de las y los autores nos permiten reiterar la importancia de establecer mecanismos que resguarden la memoria a través de archivos documentales aprovechando las tecnologías que hoy tenemos a la mano, pero teniendo en cuenta también, en lo que se discute, su conformación, su utilización y su vínculo con la sociedad, no solo académica.

En el primero de los artículos, Ángel Enrique Colunge Rosales propone una metodología interdisciplinaria para la clasificación de fotografías en archivos, basada en la intersección de la economía visual y la teoría de la comunicación de masas. Además, nos muestra un ejemplo de su aplicación en la colección de los Talleres de Fotografía Social (TAFOS) del Archivo Fotográfico de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Las perspectivas del emisor y la producción, la imagen y la circulación, y la audiencia y el consumo facilitan la gestión documental del archivo fotográfico al proponerlo como *agente vivo*, en tanto que se inscribe en un entorno social, político y cultural.

En el segundo texto, Katherine Díaz-Cervantes y Annia Tamara Flores Saldaña plantean un modelo de referencia para el estudio de archivos filmicos a través del caso de la Filmoteca PUCP, con el fin de promover la valorización del patrimonio documental audiovisual. El texto también discute la pertinencia de la tecnología para mejorar la preservación documental, incluso mediante el uso de inteligencia artificial, la cual, pese a sus promesas, aún no beneficia como debería al acceso del público en general a estos filmes que tienen el potencial de ser restaurados.

Por su parte, el tercer artículo aborda la construcción de la memoria en los medios digitales, específicamente la que se desarrolla en la red

social X —antes, Twitter—. El artículo de Augusto-Pavel Solís López examina 115 mensajes de la plataforma para analizar la interpretación de la memoria del caso de infidelidad de la pareja mediática peruana conformada por los artistas Christian Domínguez y Pamela Franco. El estudio detecta diferencias en la mediatización del chisme en el Perú, teniendo en cuenta el enfoque de género y el pasado de los artistas. El texto expone cómo también la estructura de una sociedad machista conforma y escribe la memoria en la cultura popular peruana.

En el cuarto artículo, Sergio Enrique Zúñiga Bardales destaca el proceso de digitalización como una etapa clave para el archivo documental, que suma significado y valores relacionados con el ámbito digital. Mediante el caso de estudio del proceso de digitalización de las imágenes de la exposición «Emilio Díaz. Esplendor del retrato fotográfico en Arequipa. 1893-1920», el autor analiza cómo los aspectos técnicos de la digitalización de archivos convergen con las subjetividades curatoriales y también tecnológicas de los mismos recursos involucrados en el proceso. Dichas mediaciones entre humanos y no humanos, concluye el autor, permiten pensar en interpretaciones distintas a las propuestas por el autor original.

El quinto artículo, «Archivo fotográfico colectivo y paisaje migrante: la experiencia de los *dekasegi* latinoamericanos en el Japón periurbano», de Marita Ibañez Sandoval, expone métodos visuales participativos basados en la práctica fotográfica para profundizar en las experiencias de la comunidad *dekasegi* latinoamericana dentro de los paisajes periurbanos de la prefectura de Ibaraki, en Japón. La autora explora la intersección de la comunicación visual, las identidades de los migrantes y los procesos transculturales, y revela que el uso participativo de la fotografía es un medio para construir y preservar memorias individuales y colectivas y para compartir en torno a la experiencia migratoria. Así, se plantea al archivo fotográfico como un registro histórico colectivo que contribuye a una narrativa inclusiva, pues pone de relieve momentos y personas a menudo ausentes en los registros oficiales.

Con relación a los ensayos, Sofía Magaly Rebata Delgado analiza el proceso de la implementación del primer laboratorio integral de restauración por parte de la Asociación Guarango Cine y Video, y destaca su proceso de restauración, su control de calidad y su equipamiento.

La autora, en consonancia con el texto de Katherine Díaz-Cervantes y Annia Tamara Flores Saldaña, concluye en la necesidad de crear una cinemateca nacional para resguardar el material filmico. A su vez, este ensayo destaca la importancia del proceso de digitalización en relación con el desarrollo del escaneado o de la restauración del patrimonio filmico, prácticas importantes para conservar la información de manera adecuada.

Finalmente, Julio César Gonzales Oviedo propone un acercamiento a las prácticas audiovisuales de la agrupación peruana de comunicación popular Tomate Colectivo a partir de la serie documental *Trazando resistencias*, de 2014, para conocer parte de los repertorios de resistencia creativa en la lucha por la defensa del territorio contra el proyecto Conga en Cajamarca, Perú. De esta manera, se destaca el potencial del archivo documental de este colectivo como espacio de investigación y construcción de narrativas, pero también de resistencia.

Los artículos y ensayos del presente número de *Conexión* son una muestra de la amplitud del archivo documental. Los textos aquí reunidos permiten que nos acerquemos a todos los actores que forman parte de la preservación de la memoria a través del archivo en sus formatos físicos y digitales, y nos dan la oportunidad de reflexionar en torno a las diferentes prácticas históricas, sociales y políticas que se desprenden de los usos, las revisiones y las traducciones del archivo documental.

**Claudia Aréstegui, Sofía Pichihua y Miguel Sánchez**

## REFERENCIAS

- Cánepa Koch, G. y Kummels, I. (Eds.). (2018). *Fotografía en América Latina. Imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber* (Trad. A. Garzón del Camino). Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1969)



## **Enfoque de las tres perspectivas: hacia una nueva configuración del archivo fotográfico**

### **Three-Perspective Approach: Towards a New Configuration of the Photographic Archive**

---

---

ÁNGEL ENRIQUE COLUNGE ROSALES

Docente, investigador y curador. Es magíster en Antropología Visual por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Ha desarrollado las investigaciones *Fotolibro Talleres de Fotografía Social (TAFOS): Los años formativos (1986–1989)* y *Representación visual de la violencia en el taller de San Marcos del proyecto TAFOS*. Ha curado las exposiciones «La calle es el cielo», en la I Bienal de Fotografía de Lima de 2012; «Del cerro al centro, un recorrido con Daniel Pajuelo», en la Feria de Libro de Bogotá de 2014; «Desencuentros. Bicentenario peruano desde los archivos fotográficos de la PUCP», en 2021; entre otras. En 2023, publicó el libro *TAFOS en formación*.



---

## Enfoque de las tres perspectivas: hacia una nueva configuración del archivo fotográfico

### Three-Perspective Approach: Towards a New Configuration of the Photographic Archive

---

Ángel Enrique Colunge Rosales

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

colunge.ae@pucp.edu.pe (<https://orcid.org/0000-0001-9574-2565>)

Recibido: 01-04-2024 / Aceptado: 03-06-2024

<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.001>

---

#### RESUMEN

El artículo propone una nueva metodología, el *enfoque de las tres perspectivas*, para la clasificación de fotografías en archivos. Esta se basa en la intersección de la economía visual y la teoría de la comunicación de masas. Este enfoque entiende el archivo como un fenómeno relacional, en el que las imágenes participan en redes de significación y poder. Las tres perspectivas son el emisor y la producción, la imagen y la circulación, y la audiencia y el consumo, todas enmarcadas en un espacio/tiempo específico. La metodología se aplica al estudio de caso de la colección del proyecto TAFOS, activo entre 1986 y 1998. El enfoque permite múltiples clasificaciones según la versión del archivo, y abre nuevas vías para explorar su potencial comunicativo y expresivo. La propuesta busca fortalecer la continuidad de los archivos fotográficos como agentes vivos y descentrados de la lógica bibliotecológica, promoviendo la diversidad dis-

cursiva y resistiendo el totalitarismo que restringe su acción y enunciación.

#### ABSTRACT

The article proposes a new methodology, the *three-perspective approach*, for the classification of photographs in archives. It is based on the intersection of visual economy and mass communication theory. This approach understands the archive as a relational phenomenon, where images participate in networks of meaning and power. The three perspectives are the sender and production, the image and circulation, and the audience and consumption, all framed within a specific space/time. The methodology is applied to the case study of the TAFOS project collection, active between 1986 and 1998. The approach allows for multiple classifications according to the version of the archive, and opens new ways to explore its communicative and expressive potential. The proposal seeks to strengthen the continuity of photographic

archives as living agents decentered from library logic, promoting discursive diversity and resisting totalitarianism that restricts their action and enunciation.

#### PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Archivo, fotografía, clasificación, proyecto TAFOS / archive, photography, classification, TAFOS project

En 1969, Michel Foucault daba cuenta de una nueva forma de entender el archivo, distinta de la comprensión habitual de este como un lugar lleno de objetos catalogados bajo los mandatos de la biblioteología y ubicado en un lugar físico en el que se resguardan sus colecciones. Nos propuso entender el archivo como «la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares» (Foucault, 1969/2013, p. 170). Es decir, lo planteó como el conjunto de reglas que, en una cultura y en un momento determinados, definen los límites y las formas de la expresión discursiva; como la persistencia, desaparición, aceptación o exclusión de los enunciados dentro del dominio del discurso, esto es, lo que puede ser dicho y quién tiene la autoridad de decirlo. Esa definición de archivo, junto con la noción del *a priori* histórico —entendido como las condiciones bajo las cuales el conocimiento y los discursos emergen y son aceptados como verdaderos o válidos en

diferentes épocas—, articulan los marcos que regulan la producción de discursos, influyen en la formación del conocimiento y, en última instancia, moldean la experiencia humana.

Ese punto de partida permite señalar una dimensión relacional en la concepción del archivo fotográfico, en la que los discursos que emergen de este se configuran también en función de los vínculos que se llevan a cabo en la producción, distribución y consumo de las imágenes, es decir, de su economía visual (Poole, 1997/1998). Este sesgo da cuenta de la necesidad de entender las imágenes de un archivo fotográfico con una densidad distinta a la de la descripción de su contenido, de lo que *proclama* (Bourdieu, 1965/2003), de su cualidad de *analogon* perfecto (Barthes, 1980/2009), de su novedad como un nuevo inventario (Sontag, 1977/2006) o, incluso, más allá de su naturaleza indexicable (Dubois, 1990/2008). El sesgo foucaultiano nos compele a entender el archivo fotográfico como un conjunto de relaciones en constante evaluación a partir de los desplazamientos provocados por la influencia de las condiciones de la economía visual de las imágenes que contiene, pero también por la influencia de otras imágenes, de quienes las usan, de quienes las gestionan y de quienes consumen las imágenes del archivo.

Por ello, este artículo propone una nueva metodología —llamada *enfoque de las tres perspectivas*— para aproximarse a la

clasificación de las fotografías de archivo, originalmente planteada para mi tesis de licenciatura (Colunge Rosales, 2008). Esta propuesta aspira a ser versátil y a ser susceptible de ser implementada en archivos fotográficos de diversa índole, con diferentes orígenes y en distintas instancias, tal como aparecen los archivos en las culturas, fuera de las dinámicas de las bibliotecas. En sí misma, esta metodología comprende y complementa las limitaciones de la bibliotecología tradicional, que prioriza la accesibilidad y la integridad física del material y, por ello, tiende a enfocarse en la catalogación y conservación de documentos según principios de clasificación estandarizados. Esta lógica se caracteriza por el uso de sistemas de catalogación y taxonomías rígidas, diseñados para facilitar la búsqueda y recuperación de información a través de metadatos bien definidos, como autores, títulos, fechas y temas (Gilliland, 2008). Sin embargo, este enfoque, aunque eficaz para ciertos tipos de búsquedas y materiales, puede ser limitado cuando se aplica a archivos fotográficos, en los que la riqueza contextual y las múltiples dimensiones de significado de las imágenes no siempre se exponen a través de estas categorías.

Ciertamente, en las últimas décadas, las prácticas archivísticas han experimentado cambios significativos. La digitalización de los acervos, la incorporación de tecnologías de la información, la aparición y desarrollo de nuevos medios, y el reconocimiento de la importancia de los

contextos sociales y culturales han transformado la forma en que se manejan y entienden los archivos (Duff y Harris, 2002, p. 264). Estas transformaciones han llevado a una mayor flexibilidad en las prácticas de catalogación y a un reconocimiento de la importancia de los enfoques interdisciplinarios. La lógica contemporánea de los archivos fotográficos tiende a ser más inclusiva y dinámica, considerando no solo la preservación física de las imágenes o su accesibilidad —física o digital—, sino también las posibilidades de reescritura y la generación de nuevos conocimientos a través del análisis y la reinterpretación de los acervos.

Por esa razón, este nuevo enfoque no pretende ser totalitario, sino, al contrario, una propuesta de sintropía en la que el alcance está determinado por la emergencia de ampliar y complejizar las posibilidades con las que podemos enmarcar los discursos originados en los archivos. En concordancia con ello, se incorporan también elementos de diferentes modelos de comunicación de masas de la teoría de la comunicación, pues se piensa principalmente en los vínculos generados por las imágenes de los archivos fotográficos.

En esta oportunidad, la aproximación a este método se realiza a partir del estudio de caso de la colección de imágenes del proyecto de Talleres de Fotografía Social (TAFOS) en el Archivo Fotográfico de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Ca-

tólica del Perú. El artículo está compuesto por un marco teórico vinculado con la economía visual de los archivos fotográficos y la teoría de la comunicación. Luego, se desarrolla el enfoque de las tres perspectivas, la descripción de la metodología utilizada y su aplicación por medio del estudio de caso de la colección del proyecto TAFOS. Finalmente, se ofrecen una serie de comentarios sobre la metodología clasificatoria y recomendaciones finales a partir de los retos actuales.

### **Fundamentos teóricos**

Poole (1997/1998) utiliza el concepto de *economía visual* para referirse a las condiciones de producción, circulación y consumo de las imágenes, y cómo en cada una de estas etapas se moldea el sentido por medio de las complejas redes y relaciones que se tienden. En función de ello, las fotografías pueden configurar el paisaje visual de un periodo, redefinir conceptos y ser capaces de disciplinar el imaginario colectivo. Cuando se convierten en archivo, las fotografías se reactivan ineluctablemente, ya que participan en redes de significación y poder cuya dimensión relacional está articulada desde el momento en que se constituyen como una parte, ya sea como una colección o como el fondo principal del archivo. Roberts (2009) califica este aspecto como la latencia del archivo, es decir, las posibilidades sintagmáticas de sus imágenes susceptibles de configurarse en función de su condición de imágenes de archivo.

Por ejemplo, De Jong y Harney (2015) se enfocan en los vínculos de dominación procedentes de los archivos fotográficos coloniales en los que la institucionalidad configura las políticas, los usos y la comprensión de una colección a partir del ejercicio del poder y la dominación. Otro ejemplo de esa latencia aparece en Prus-sat (2018), cuando se refiere a los espacios en blanco dentro de los archivos fotográficos como la posibilidad de delinear la posición de estos a partir de las imágenes que no contienen, ya sea por el azar o de forma intencional.

Una fotografía no está circunscrita a la particularidad de su *noema*, del «esto ha sido» (Barthes, 1980/2009, p. 136), sino que es por medio de su dimensión relacional que se configura como un dispositivo capaz de asignar y asignarse significado, poder, visibilidad y la capacidad de delinear las reglas de un discurso. Del mismo modo, las fotografías de un archivo son dependientes de las relaciones con diferentes actores de la cultura para significar, pues permiten nuevas producciones en términos de selección, catalogación, preservación y curaduría, que circularán en exposiciones, publicaciones o plataformas de difusión de diversa índole. Cada uno de esos pasos se ve envuelto por la influencia de quienes organizan el archivo y las agendas de sus instituciones, por quienes seleccionan las imágenes y sus agendas privadas, y hasta por las demandas y el contexto de las audiencias. Incluso, se ven influidas por

las políticas de visibilización y difusión de los archivos, que configuran la separación entre aquellas imágenes a las que se puede tener acceso y aquellas que no cumplen con el horizonte político de sus guardianes. Estas decisiones están atravesadas por las diferentes valoraciones que los archivos fotográficos adquieren, no solo desde el punto de vista patrimonial histórico, sino también en su dimensión como objetos de cultura material u obras con sentido estético y cultural. Estos valores tampoco son estáticos, sino negociados y reinterpretados con el paso del tiempo y el cambio de marcos culturales, políticos y económicos. Por ejemplo, pueden considerarse los cambios en la valoración estética de las imágenes, los cambios en la autoridad y emergencia de la cultura visual en la que se inscriben las imágenes, la contracción o extensión de las redes de intercambio y significación en las que están envueltas las imágenes, y el nivel de penetración digital de las imágenes en el contexto contemporáneo, entre muchos otros.

Entonces, así como Poole aborda las prácticas y relaciones en las que cierto tipo de imágenes se han visto envueltas para argumentar sobre la construcción de la otredad andina, también podemos enfocarnos en las prácticas y relaciones en las que se ven envueltas las imágenes de un archivo fotográfico con el fin de delinear un sistema de clasificación para estas dentro de las dinámicas de los archivos que las contienen. Para ello, es

útil reconocer cómo las instancias en las que la economía visual centra su atención —condiciones de producción, circulación y consumo— guardan vínculo con aquellas de las teorías de los medios de comunicación: «La definición original del proceso de comunicación de masas [...] se basaba en características objetivas de la producción, reproducción y distribución en serie comunes a distintos medios» (McQuail, 1983/2000, p. 95). Producción, circulación y consumo tienen un vínculo con producción, reproducción y distribución, pero, sobre todo, con emisor, mensaje y receptor.

Asimismo, otros modelos (Shannon y Weaver, 1949; Westley y MacLean, 1955) dan cuenta de un esquema en el que las condiciones relacionales de los fenómenos propios de la comunicación de masas o pública cumplían un rol determinante. Estos modelos presentaron un entorno conformado por acontecimientos y voces de la sociedad —el espacio/tiempo en el que se llevan a cabo los fenómenos—, dentro del cual el comunicador retransmite mensajes a diversos receptores, de modo que se reafirma, así, el flujo entre emisor, mensaje y receptor.

Si a esto sumamos el modelo ritual de la comunicación de James W. Carey (1989/2009), podemos incorporar la construcción de significados a través de interacciones y rituales sociales, lo que resuena profundamente con la naturaleza relacional y contextual de la economía

visual. Carey conceptualiza la comunicación no solo como un proceso de transmisión de información, sino como un ritual que permite a los individuos y comunidades construir y compartir significados culturales. La teoría ritualista de Carey pone énfasis en la dimensión simbólica de la comunicación y en cómo los significados se construyen colectivamente, lo cual es crucial para comprender las múltiples capas de significado en las imágenes fotográficas de archivo y su interacción con diversos contextos.

La complejidad de estos modelos con relación al sistema lineal clásico hace eco de la complejidad de las relaciones y prácticas propias de los discursos regulados a partir del archivo fotográfico. No por ello los diversos modelos que han aparecido en la teoría de la comunicación han dejado de enfocar su atención en alguna de las partes del flujo emisor, mensaje y receptor. Por ejemplo, el modelo de comunicación mediada por computadora (CMC) examina cómo ocurre la comunicación a través de medios digitales entre usuarios (Walther, 1996). Por su parte, el modelo ecológico de la comunicación, desarrollado por Marshall McLuhan (1964/1996), sugiere que la tecnología y los medios de comunicación no son simplemente canales neutrales, sino que influyen profundamente en la estructura social y en la forma en que percibimos el mundo. De ahí su famosa frase *el medio es el mensaje*, que subraya cómo el medio afecta la sociedad y la cultura, más allá

del contenido específico del mensaje. La teoría crítica de la comunicación de masas examina cómo los medios de comunicación y las tecnologías de la información pueden ser utilizados por los agentes del acceso para promover la democratización y la participación ciudadana. Autores como Manuel Castells (1996/2006) han explorado el impacto de las redes sociales y los nuevos medios en los movimientos sociales y políticos, destacando cómo estas herramientas reconfiguran las relaciones entre emisores y receptores.

Finalmente, la teoría del encuadre se enfoca en cómo los medios y los comunicadores construyen los marcos dentro de los cuales se interpretan los mensajes y, aunque no se trata de un modelo de comunicación en sí mismo, el concepto de *framing* es fundamental para entender cómo se presentan los mensajes y cómo estas presentaciones afectan la percepción del receptor (Entman, 1993). Esto es relevante para el enfoque de las tres perspectivas, pues el *framing* ayuda a entender cómo las imágenes fotográficas son presentadas y contextualizadas en diferentes medios y cómo estas presentaciones afectan la interpretación y el impacto de las fotografías en las audiencias.

De esta manera, podemos identificar cómo la intersección de la economía visual con la teoría de la comunicación de masas reúne múltiples dinámicas complementarias. Al clasificar las fotografías, reconocemos y aprovechamos estas diná-

micas y su complejidad, lo que permite una organización que refleja no solo las características formales o temáticas de las imágenes, sino también sus contextos socioculturales, sus intenciones comunicativas y sus potenciales efectos en los receptores. En ese sentido, se retoma la idea de los géneros fotográficos como una construcción, validación y estrategia para estructurar la comprensión sobre las fotografías y sus relaciones con la cultura, la ideología y el poder (Tagg, 1988/2005), pero no una clasificación por géneros excluyente y rígida, tan problemática en el pasado por el enfoque reduccionista inspirado en la historia del arte (Arbaizar y Picaudé, 2004); en cambio, se trata de una clasificación por géneros flexible que se construye desde el recuento y la sistematización de las dinámicas vinculadas con las imágenes.

### **Enfoque de las tres perspectivas**

La exploración de la economía visual y de una muestra de los modelos de la teoría de la comunicación de masas da cuenta de categorías que se intersectan y complementan. Cuando se entiende el archivo como un fenómeno relacional que gravita alrededor de los vínculos que desarrollan sus fondos, se puede delinear también un enfoque que hace eco de estas intersecciones complementarias que llamaremos, a partir de ahora, como perspectivas. Dichas perspectivas no aparecen en un vacío, sino que están configuradas por los márgenes del espacio/tiempo común

que engendran las relaciones heteróclitas del archivo fotográfico. Por ello, además de las tres perspectivas que se proponen como parte de este enfoque, es fundamental dar cuenta del espacio/tiempo que está en juego al momento de clasificar las imágenes fotográficas.

### ***Espacio/tiempo***

En su aparición, la fotografía dislocó el espacio/tiempo de las imágenes. O, por lo menos, lo hizo con una ilusión muy bien contada: por primera vez, una persona de una época era capaz de ver una versión de lo sucedido en el pasado y en un espacio distinto al que representaba la imagen. Por su parte, Walter Benjamin (1935/2019) se refirió a la ruptura del aura y del valor cultural de las imágenes, casi como un anhelo enmarcado en las luchas antifascistas, como una disminución radical de la distancia que separa a la audiencia de la obra. Sin embargo, el espacio que habita la fotografía y la distancia que la separa de la audiencia no se mantienen inmutables. La imagen fotográfica, en función de las condiciones del entorno comunicativo contemporáneo, se aleja y se acerca a la audiencia, se construye un aura por sí misma, y se vuelve auténtica bajo los términos de la sociedad del rendimiento que reconstruye el paisaje de valoraciones de la imagen (Han, 2010/2012).

En medio de la complejidad de un espacio/tiempo determinado, se pueden observar encuentros y tensiones entre lo

que la economía visual denomina *condiciones* y lo que la teoría de la comunicación de masas entiende como *entorno comunicativo*. A pesar de ser estructuras que se originan en disciplinas y aplicaciones distintas, ambas tienen como función permitir que se ubiquen tres grandes categorías de aplicación y clasificación. La estructura conceptual es muy similar. Permiten ubicar el contexto como coordenadas en un mapa, con la ventaja de no restringir lo que para un enfoque puede ser relevante y viceversa. Ambas dan cuenta del escenario en una complejidad cuyos límites, a veces, no están del todo claros —como veremos en la definición de las categorías—, pues tienen que ver con acciones, en el caso de la economía visual, y con componentes de diversa naturaleza, en la teoría de la comunicación de masas. Estas acciones y componentes en intersección están separados en tres perspectivas e influyen en mayor o menor medida en la manera en que la imagen de un archivo es ubicada dentro del espacio/tiempo que la contiene. Además, estas perspectivas pueden ser analizadas en diferentes instancias: en los momentos en que aparecen como discursos o cuando esas imágenes forman parte de una relación con el discurso. En 2007 (Colunge Rosales, 2008), las perspectivas fueron llamadas *fotógrafo y método, fotografía y mensaje, y público y efecto*. Pero esas dimensiones son insuficientes cuando consideramos también la economía visual de las imágenes. Por eso, se propone hablar

de la *perspectiva del emisor y la producción, de la imagen y la circulación, y de la audiencia y el consumo*.

### ***Perspectiva del emisor y la producción***

La primera perspectiva incluye aquellas características del entorno comunicativo que se pueden atribuir al emisor o emisores de la imagen fotográfica. Aquí se consideran y evalúan, en la medida de su disponibilidad, las intenciones en la conceptualización de la imagen —la imaginación—, las decisiones para la toma fotográfica, los cambios e intervenciones propias del acto fotográfico, la preparación, la investigación, la relación con lo fotografiado, así como la ideología y preparación en el momento de la creación de la foto. La historia privada cuenta también como un espacio de discusión del perfil profesional del fotógrafo, de su estilo, del desarrollo de su mirada y del ámbito profesional en el que se desempeña.

Las condiciones de producción de la imagen también repercuten en la función valorativa de la fotografía de archivo, ya que el acto fotográfico se produce dentro de un suceso fotográfico en el que las variables intencionales o azarosas se despliegan *a posteriori* como causales que configuran su valor. Por ejemplo, si pensamos en una imagen producida en un entorno violento, como un conflicto armado, la urgencia de la imagen como testimonio se superpone a sus cualidades plásticas.

## ***Perspectiva de la imagen y la circulación***

En la segunda perspectiva, se incluye lo que Barthes llama el *spectrum* (1980/2009), en una dimensión propia de la fatalidad del autor, pero no como un pasado que nos recuerda el ya famoso *memento mori*, sino como un espacio en constante cambio a partir, precisamente, de las condiciones de su circulación.

El mensaje de la imagen fotográfica es promiscuo en sus alianzas con las condiciones de circulación que le permiten ser visible, accesible o socializable. Por ejemplo, una fotografía tomada por Martín Chambi que da cuenta de un retrato de una mujer de la sociedad cuzqueña de la primera mitad del siglo XX, expuesta en una galería para una exposición antológica del fotógrafo, es una imagen que da cuenta de lo que el curador ha considerado como la capacidad del fotógrafo en el ámbito del retrato, en un momento histórico determinado. La misma imagen publicada en un libro sobre la sociedad cuzqueña de inicios del siglo XX tiene una dimensión tipológica y etnográfica. Pero catalogarla como un retrato o como una tipología de forma excluyente es insuficiente, puesto que las condiciones de su circulación, desde que forma parte de un archivo fotográfico, sobrepasan las tipologías fotográficas de los siglos XIX y XX: la imagen se entrelaza con prácticas que aparecen con cada avance de la tecnología de la comunicación.

Esto no quiere decir que el *spectrum* (Barthes, 1980/2009) no sea considerado en esta perspectiva; todo lo contrario: es la relación de ese *spectrum* con las prácticas de circulación lo que le otorga su versatilidad. Si retornamos a la imagen de esta mujer imaginaria, podemos especular que hay condiciones de circulación que pueden configurar esta imagen como una obra de Martín Chambi, como fotografía de estudio en la galería de arte de un coleccionista, como una pieza de arte, como documento en las manos que ven el original en una clase sobre catalogación, como fotografía peruana en la Bienal de Venecia, etcétera. Esa cualidad de *spectrum* que la hace inasible le permite también ser una multiplicidad de definiciones y, tal como lo hace un fantasma, aparecer y desaparecer en las constelaciones que persigue la obstinación del ser humano por inventariar las imágenes.

## ***Perspectiva de la audiencia y el consumo***

La última perspectiva de este enfoque da cuenta de uno de los entornos comunicativos y condiciones más complejos para la labor clasificatoria, ya que no es posible delimitar con relativa precisión cuáles son las métricas del consumo de una imagen en todo el universo de su audiencia. Aquí estamos frente al encuentro de la imagen con sus receptores, sean grupos especializados en fotografía, intermediarios de su

mercantilización o público en general. La imagen fotográfica original, o que ya forma parte de un archivo, puede incorporarse en la memoria de sus interlocutores o ser olvidada, pero, una vez que subyace en el imaginario de una audiencia, es susceptible de desplazamientos sobre los que no es posible, actualmente, recoger información de forma exhaustiva, pues se llevan a cabo a lo largo del tiempo y en la imaginación.

Esta perspectiva se refiere, por eso, a la interpelación de la imagen, desde la asignación de los diferentes valores con los que se vincula la imagen socialmente hasta la ilusión del efecto que tiene sobre otros actos posibles.

Las condiciones de ese consumo, por ejemplo, en una sociedad del espectáculo inundada de estas imágenes ¿se asumen acaso como parte del *continuum* de imágenes despolitizadas que contribuyen a su pacificación? (Debord, 1967/1976); ¿son parte de la vista de un simulacro en una hiperrealidad que nos disciplina para determinar la realidad, simulacros condescendientes con un poder fáctico imbuido en el contexto? (Baudrillard, 1983); ¿o quizá se mecen en las audiencias como parte de una propaganda ideológica que nos nubla de todo sentido y de toda capacidad de encontrar la alteridad capaz de ofrecernos la libertad fuera del programa en el que están diseñadas? (Flusser, 1983/2001). Nuevamente, este enfoque propone acercarse con la certeza

de que no hay certezas que permitan una clasificación tajante de las imágenes fotográficas.

### **Diseño del enfoque, preguntas base**

Para trasladar lo que se ha planteado en el acápite anterior, se va a establecer una serie de preguntas base. Estas preguntas no cumplen con un denominador común en términos del foco general o específico con el que están diseñadas. Por el contrario, son preguntas que, de encontrar cierto orden y claridad en la clasificación, fomentan la subversión de las categorías; y, por otro lado, de encontrar caos e ininteligibilidad en la clasificación, se esfuerzan por articular respuestas organizadas. Flusser (2017) advertía de la separación entre ciencia y arte; y señalaba una alternativa posmoderna en la que la razón es liberada de las expectativas irracionales y se le permite un desarrollo más pleno (p. 264). Del mismo modo, este método procura ser consciente de sus limitaciones clasificatorias y organizar una serie de preguntas que pongan en tensión constante la certeza o la incertidumbre sobre el resultado.

Por eso, por cada entorno/condición de la teoría, se va a presentar una serie de pasos que no necesariamente tienen una progresión cronológica rigurosa, sino que se articulan en constante sinergia. Salvo el primer aspecto, relacionado con el espacio/tiempo, el resto de perspectivas pueden incorporarse en el orden

en que las unidades de información van apareciendo en el abordaje de la imagen fotográfica. A partir de ahora, también entenderemos que, cuando se haga referencia a la imagen fotográfica o fotografía, también se aludirá a la posibilidad de un cuerpo fotográfico, es decir, un conjunto de imágenes fotográficas articuladas como colección en el sistema de un archivo fotográfico.

Sobre el espacio/tiempo, se propone realizar las siguientes preguntas:

- (1) ¿Qué tipo de institucionalidad engloba al archivo que acoge la fotografía? ¿En qué regulación está inscrito?
- (2) ¿Se trata de un archivo en formación o de uno consolidado con una reputación?
- (3) ¿Cuáles son las condiciones de su conformación? ¿Cómo llegan sus colecciones?
- (4) ¿Cuál es el espacio que habita la fotografía en cuestión y sus características como objeto de cultura material?
- (5) ¿Cómo influyen las transformaciones tecnológicas y sociales contemporáneas en la percepción y el uso del archivo fotográfico?
- (6) ¿De qué manera las políticas de conservación y acceso del archivo afectan la visibilidad y la interpretación de las fotografías?
- (7) ¿Cuál es el impacto de los cambios en las políticas públicas so-

bre archivos en la función y relevancia del archivo?

- (8) ¿En qué instancia de aparición de la fotografía se va a aplicar la metodología?
- (9) ¿Qué influencia tienen los cambios en los paradigmas epistemológicos sobre el mismo archivo? ¿Se ha permeado su autoconciencia? Esta pregunta alude a la reflexión sobre el archivo desde el archivo y se ve reflejada en las políticas, la discusión y la articulación del archivo en su espacio/tiempo.

En función de la perspectiva del emisor y la producción, se propone plantear las siguientes preguntas:

- (1) ¿Cómo está configurada la imaginación que da origen a la fotografía?
- (2) ¿Cuáles son las intenciones al producir la fotografía? ¿De qué manera el posicionamiento social, cultural y político del fotógrafo se refleja consciente o inconscientemente en sus elecciones estéticas y temáticas al producir las imágenes?
- (3) ¿Qué decisiones técnicas, intencionales o azarosas, se toman al producir la fotografía?
- (4) ¿Qué tipo de preparación, investigación o relación con lo fotografiado precede a la producción de la fotografía?

- (5) ¿Quiénes son el productor o los productores de la imagen fotográfica?
- (6) ¿Qué eventos, movimientos y tensiones configuran el entorno estético de la producción de la imagen fotográfica?
- (7) ¿Cómo se relaciona la formación técnica y estética del fotógrafo con las características visuales y temáticas de la fotografía?
- (8) ¿Cómo influyen las condiciones materiales de producción en las posibilidades y los límites creativos del fotógrafo?

En función de la perspectiva de la imagen y la circulación, se propone hacer las siguientes preguntas:

- (1) ¿Qué elementos son inteligibles en la fotografía?
- (2) ¿Qué elementos son ininteligibles en la fotografía?
- (3) ¿Responde la fotografía a una tradición fotográfica de la historia de la imagen?
- (4) ¿Qué espacio ocupa la fotografía durante su circulación?
- (5) ¿Qué otros elementos acompañan el espacio que ocupa la fotografía durante su circulación?
- (6) ¿Qué agenda, propósito, ideología o política explícita o latente acompañan la circulación de la fotografía?
- (7) ¿Cuál es el alcance de la circulación de la fotografía?

- (8) ¿Cómo afectan los cambios en los medios de distribución a la interpretación y el alcance de la fotografía?
- (9) ¿Cómo interactúan las fotografías dentro del archivo con otras imágenes y medios en su circulación?

En función de la perspectiva de la audiencia y el consumo, se propone realizar las siguientes preguntas:

- (1) ¿En qué condiciones consume la audiencia la fotografía?
- (2) ¿Qué usos de la imagen hace la audiencia?
- (3) ¿Existe una respuesta de la audiencia que pueda ser medible?
- (4) ¿Qué características etarias, políticas y sociales tiene la audiencia?
- (5) ¿Cuáles son los sesgos del consumo en el momento del consumo?
- (6) ¿Qué nivel de penetración tiene la fotografía en la audiencia?
- (7) ¿Cómo varía la recepción de la fotografía según los diferentes contextos culturales y geográficos de la audiencia?
- (8) ¿De qué manera las experiencias previas y el conocimiento de la audiencia influyen en la interpretación de la imagen?
- (9) ¿Existen diferencias significativas en la forma en que distintos grupos demográficos —por edad, género, clase social— consumen y responden a la fotografía?

Responder las preguntas que sean pertinentes a la imagen fotográfica en cuestión permitirá construir una propuesta de clasificación que tendrá una sintaxis tipológica de, como mínimo, cuatro segmentos. La clasificación no será simplemente una lista de categorías aisladas, sino que buscará establecer relaciones y patrones significativos entre los distintos aspectos examinados, lo que creará una especie de «gramática» o lógica interna en la organización de las imágenes. Son cuatro segmentos como mínimo, pero, dependiendo de la complejidad y riqueza de la imagen o conjunto de imágenes analizadas, la clasificación podría incluir más de cuatro segmentos o dimensiones, lo cual es consistente con la apertura y flexibilidad de este enfoque, que busca evitar encasillamientos rígidos.

El primero de los cuatro segmentos corresponde a las concepciones propias del archivo y su sesgo. Los otros tres segmentos se articulan al primero en función del orden y la prioridad con los que se haya confrontado cada perspectiva. La profundidad de las respuestas, desde una arista clasificatoria, no debería ser muy exhaustiva, pues también se busca practicidad en la ejecución de esta metodología. Sin embargo, cuando la clasificación se vuelve también un esfuerzo de análisis de la imagen, cada pregunta puede ser respondida con una densidad mayor. Pasemos, ahora, a poner en práctica este método.

### **Estudio de caso y aplicación práctica: la colección fotográfica del proyecto de Talleres de Fotografía Social (TAFOS) en el Archivo Fotográfico de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú**

Para una mejor comprensión, se van a abordar las preguntas en el orden propuesto en el acápite anterior, con la salvedad de que solo la primera batería de preguntas, correspondientes al espacio/tiempo del archivo fotográfico, debe ser respondida siempre en primer orden para asegurar homogeneidad en la sintaxis tipológica que puede resultar de la clasificación de imágenes fotográficas de un archivo.

#### ***Sobre el espacio/tiempo***

El Archivo Fotográfico de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú alberga la colección del proyecto de Talleres de Fotografía Social (TAFOS) desde 1998. Se trata de un archivo articulado en una facultad y desvinculado del Sistema de Bibliotecas PUCP, pero que cuenta con su asesoría y, por tanto, con el soporte institucional de la universidad. Por ello, se puede afirmar que es un archivo con una institucionalidad formal robusta, en el plano educativo y de prestigio. Se trata de un archivo relativamente joven, pues, si bien se recibió la colección de TAFOS en 1998, recién en el año 2001 se empezó a trabajar con sus acervos. Su creación

coincide con el fin del proyecto TAFOS y las coordinaciones que hiciera el fundador del proyecto, Thomas Müller, con las autoridades de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación y de la universidad. En ese sentido, la llegada de esta colección, a modo de donación, es una decisión institucional que implica diversas responsabilidades para su conservación, difusión e investigación.

La colección de TAFOS se encuentra en una bóveda construida especialmente para dicho fin, con temperatura, humedad e iluminación controladas, en armarios de metal pintados al horno, dentro de fólderes que contienen portanegativos, los que están colgados para evitar que haya presión entre ellos. La colección está compuesta por cerca de 200 000 negativos blanco y negro, aunque también hay imágenes en negativo color y *slides*.

Con el advenimiento de la estrategia de comunicación del archivo, en 2017, se orientó el trabajo a la digitalización de sus colecciones, entre ellas la de TAFOS, que tiene presencia en las redes sociales Facebook e Instagram. Como parte de sus tareas de difusión, el archivo tiene una política de libre acceso a las imágenes para instituciones y público en general. Ante la falta de una política pública sobre archivos, la gestión universitaria ha reunido varios archivos en la Red de Archivos Audiovisuales de la PUCP, que busca

crear lineamientos y acciones para dar cuenta del acervo universitario y servir de punto de partida que pueda replicarse en otras instituciones públicas y privadas.

La clasificación que se propone en este artículo está orientada a cubrir la primera instancia de la colección con relación al archivo, es decir, el primer nivel de organización de la colección en el archivo, en su estadio fundacional.

### ***Perspectiva del emisor y la producción***

La colección fotográfica del proyecto TAFOS fue producida entre 1986 y 1998 por cerca de 200 fotógrafos y fotógrafas de diversas regiones del Perú, que fueron elegidos por las organizaciones de base de las que participaban activamente. El contexto de ese periodo estuvo marcado por el conflicto armado interno (CAI), así como por crisis en el ámbito político, económico y social. De esto da cuenta claramente la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en su *Informe Final* (2004). El imaginario que compartieron los fotógrafos era entonces uno en el que Sendero Luminoso, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, los grupos paramilitares y las Fuerzas Armadas estaban enfrentados en un escenario de violencia. De igual manera, los Gobiernos de Alan García y Alberto Fujimori, plagados de casos de corrupción (Degregori, 2000), crisis económica<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>En 1990, la inflación anual era de 7650 % (Banco Central de Reserva del Perú, 1990, p. 19).

y violaciones de los derechos humanos, hicieron evidentes las diferentes fracturas sociales y la indiferencia con la que el centralismo limeño había tratado a las regiones más alejadas y pobres (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2004, p. 20). En ese contexto, los objetivos del proyecto TAFOS giraron alrededor de consolidar la representatividad de ciertos grupos humanos y sus dinámicas, de la mano de las organizaciones de base, organizaciones no gubernamentales<sup>2</sup> y algunos sectores de la Iglesia. En el proyecto institucional de 1989 (Müller, 1989), el primer documento en que se da cuenta de manera formal e institucional de los objetivos del proyecto, se observa que el principal horizonte fue el siguiente:

Promover la creación de un Movimiento Nacional de Fotógrafos Populares, que permita que diferentes sectores populares y sus organizaciones autónomas sean protagonistas de la fotografía social, como instrumento para el mejoramiento de las condiciones de vida y de organización y para el desarrollo de su conciencia (Müller, 1989).

Para cuando se elaboró el proyecto trienal 1991-1993, los objetivos generales se podrían resumir en la promoción de las organizaciones populares por medio de procesos y espacios de comunicación

articulados alrededor de la fotografía (TAFOS, 1991). De igual manera, en el proyecto trienal 1994-1996, se hizo énfasis en la promoción de la identidad nacional, la reivindicación y el fortalecimiento de las organizaciones por medio de lo que, en ese momento, se empezó a llamar *fotografía social* (TAFOS, 1994).

Al tratarse de fotógrafos que eran parte del grupo humano que fotografiaba, el conocimiento del entorno social y el espacio era empírico y, en ese sentido, orientaban sus registros al cumplimiento de los objetivos que sus organizaciones demandaban. Definir a los fotógrafos del proyecto no es una tarea que se pueda llevar a cabo sin reducir la multiplicidad de encuentros que se dan en un colectivo tan grande, pero lo que sí podemos definir es el enfoque de la fotografía que imperaba en ese momento y que articulaba el horizonte estético y programático del proyecto. Müller (2006) se refiere a ello en el libro *País de luz*, en el que hace mención de la fotografía de orden documental, participativa y social como los antecedentes de la experiencia.

A ello debemos sumar la metodología implementada en los talleres. Eleana Llosa (2006), directora del proyecto de 1994 a 1995, hace un esfuerzo de sistematización de dicho proceso. Primero, se elegían las organizaciones que daban cabida a los ta-

<sup>2</sup> Solo por nombrar algunos ejemplos, la ONG Servicios Educativos Rurales inició su trabajo en 1980 (<https://ser.org.pe>) y el Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo (Desco) venía trabajando desde 1965 (<https://www.desco.org.pe>), tal como lo informan en sus respectivos sitios web.

lles. Luego, las organizaciones elegían a sus fotógrafos; se llevaba una tarea básica de capacitación técnica en fotografía y, a lo largo de todo el taller, se hacía un acompañamiento por parte de los encargados. A la par, se ejecutaba propiamente el taller, con reuniones en las que los fotógrafos decidían qué fotografiar, revisaban sus imágenes y planificaban qué hacer con ellas.

Se puede concluir que esta perspectiva nos permite hacer énfasis en el aspecto documental, social y popular del género fotográfico, en tanto que confrontamos el carácter programático de los documentos internos con la configuración de los fotógrafos por medio de una metodología y con el contexto en que se llevó a cabo el proyecto.

### ***Perspectiva de la imagen y la circulación***

En la colección de TAFOS, hay imágenes que se articulan en función de los objetivos y las intenciones de la organización de base. Muchas de ellas cumplen con representar la lucha por las reivindicaciones políticas, sociales y sindicales. Sin embargo, también es posible observar imágenes de la vida cotidiana, del trabajo, del esparcimiento, del ejercicio de la espiritualidad, e imágenes que se identificaron en ese entonces como errores técnicos. También es importante reconocer que la inteligibilidad de las imágenes depende mucho de las fichas de

información que los fotógrafos llenaron tras tomar las fotografías. En estas fichas, hacían una descripción del objetivo de su fotografía, tal como ellos lo entendían. La inteligibilidad de las imágenes, entonces, es un aspecto probablemente inalcanzable cuando se quiere concluir de forma categórica sobre lo que estas representan.

Sobre lo ininteligible, esto descansa, sobre todo, en las imágenes de rollos que se velaron, que fueron subexpuestos/sobreexpuestos o mal revelados. Esto tiene como correlato una metodología de aprendizaje participativa en la que los fotógrafos contaban con la opción de realzar los procesos químicos para revelar y copiar sus imágenes.

La circulación de las imágenes de TAFOS tuvo múltiples formas, desde periódicos murales de alcance local en comunidades, pasando por campus universitarios, hasta publicaciones de alta gama editorial como *The New York Times* y *Newsweek*, de Estados Unidos; *Der Spiegel* y *Geo*, de Alemania; *El País*, de España; entre otras. Las imágenes se ubicaban, algunas veces, como fotografías que permitían mostrar un evento y, otras veces, como fotografías que daban cuenta del proyecto como tal. Las exposiciones nacionales e internacionales fueron habituales en los años de duración del proyecto, no solo como parte de muestras colectivas —con otros proyectos o fotógrafos—, sino también como exposiciones *ad hoc* realizadas por el personal administrativo y profesional

de TAFOS, por invitación de galerías, centros culturales, museos y organizaciones similares. Las imágenes del proyecto se adquirieron u obsequiaron a diversas instituciones del ámbito cultural, como el Museo de Arte de Lima, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, entre otros. Finalmente, un pequeño grupo de imágenes fue adquirido también por coleccionistas privados. Por eso, las fotografías del proyecto han estado ubicadas en distintas plataformas, espacios y formatos; han estado acompañadas de otras fotos, han aparecido en videos, han estado subordinadas a un guion<sup>3</sup> y han servido para diferentes agendas. En épocas más recientes, la colección de TAFOS ha circulado en repositorios digitales de entidades educativas y colecciones privadas, de modo que se ha empleado el espacio digital para continuar generando prácticas y relaciones en línea. Aquí es importante mencionar que el proyecto TAFOS ha estado vinculado con los recuentos más importantes de fotografía latinoamericana (Billeter, 1993; Castellote, 2003), sobre todo por su carácter singular en la historia de la fotografía mundial. Esta perspectiva no solo refuerza el vínculo documental y social del género fotográfico; también permite incorporar el carácter público de las imágenes, en tanto que se reconoce un esfuerzo constante por difundir las imágenes en los ámbitos local, regional e internacional.

### ***Perspectiva de la audiencia y el consumo***

Las condiciones del consumo de las imágenes de TAFOS también son múltiples y responden a las condiciones de su circulación. Por ejemplo, en 1988, TAFOS obtuvo el Premio Ensayo Fotográfico Casa de las Américas de Cuba con fotografías del taller de Ocongate; y ese mismo año empezaron a publicarse las primeras fotografías del proyecto en la revista *Caretas*. En ese sentido, tenía audiencias que podían ver las imágenes en exposiciones y también audiencias que podían ver las fotos en publicaciones en papel, que podían coger, revisar con más cercanía e, incluso, trasladar consigo. La respuesta a las fotografías es, pues, una de múltiples audiencias que se condicionan en función del espacio, el formato y el soporte de la circulación. Pero también hubo audiencias que, interpeladas por las imágenes, produjeron nuevas unidades de información. Por ejemplo, el fotógrafo Jorge Deustua (1989) escribió un artículo sobre el encuentro de fotógrafos de TAFOS en Cuzco en la revista *Quehacer*; ahí argumentaba sobre la dimensión excepcional del proyecto, tanto por la naturaleza de los fotógrafos como por lo que entendía que era una experiencia novedosa.

Así, las imágenes del proyecto TAFOS han sido reconocidas por un público especializado y diverso. Una parte de la audiencia ha otorgado a las imágenes un

<sup>3</sup> Como en el caso del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, en donde se han utilizado para dar cuenta de la precariedad estructural del sistema social peruano anterior al conflicto armado interno.

carácter relevante en la historia de la fotografía latinoamericana y, a la vez, también ha podido dejar constancia de cómo fueron interpelados por el proyecto. Con esta perspectiva, se refuerza el alcance público, el prestigio y la masividad del género fotográfico, ya que nos da cuenta de múltiples audiencias en relación con los diversos soportes que determinaron el consumo de las imágenes.

### **Clasificación**

A partir de lo recogido, las fotografías de la colección de TAFOS en el Archivo Fotográfico de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú se pueden clasificar de la siguiente manera:

- En primer lugar, se trata de un archivo fotográfico institucional inscrito en el ámbito educativo.
- A partir del enfoque de las tres perspectivas, este archivo se vincula y se articula en el espacio/tiempo contemporáneo como uno *de fotografía documental, social, popular, y de alcance público y masivo*.

### **Hacia una nueva configuración del archivo fotográfico**

En este artículo, se ha explorado el enfoque de las tres perspectivas como una nueva metodología para clasificar foto-

grafías de archivo. Este enfoque se articula por medio de la intersección de la economía visual y la teoría de la comunicación de masas, y se ha aplicado al estudio de caso de la colección de los Talleres de Fotografía Social (TAFOS) del Archivo Fotográfico de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú. El enfoque de las tres perspectivas se fundamenta en la comprensión del archivo como un fenómeno relacional, en el que las imágenes no son meras representaciones estáticas, sino que participan activamente en redes de significación y poder. La inclusión de las tres perspectivas —emisor y producción, imagen y circulación, y audiencia y consumo— dentro de un solo sistema de clasificación fotográfica ofrece ventajas significativas para la comprensión y gestión de archivos fotográficos, pues este método reconoce que las fotografías no existen en un vacío, sino que están profundamente entrelazadas con su entorno social, político y cultural.

Considerar la perspectiva del emisor y la producción implica tener en cuenta el contexto de creación de las imágenes, incluyendo las intenciones del fotógrafo, las condiciones técnicas y materiales de la producción, y los aspectos biográficos del creador. Esto proporciona una comprensión más profunda y matizada de las imágenes, que va más allá de su contenido visual. La perspectiva de la imagen y la circulación aborda cómo las fotografías se difunden y cómo interactúan con otros

medios y contextos a lo largo del tiempo, adquiriendo nuevos significados y relevancias al circular en diferentes espacios y formatos. La inclusión de la perspectiva de la audiencia y el consumo hace énfasis en la importancia de cómo las imágenes son recibidas, interpretadas y reutilizadas por diferentes audiencias, ya que el significado de las imágenes fotográficas puede cambiar dependiendo de quién las vea y en qué contexto. Al considerar esta perspectiva, se puede comprender mejor el impacto social y cultural de las imágenes, así como su influencia en el pensamiento y el comportamiento de un grupo de personas en un momento específico.

Al utilizar el enfoque de las tres perspectivas, se obtiene una visión transversal y dinámica de las imágenes fotográficas. Esto permite que la gestión de archivos sea flexible, lo que facilita la identificación de patrones y relaciones que, de otro modo, pasarían desapercibidos. Además, posibilita que las personas encargadas de la gestión y conservación prioricen la contextualización en las diversas instancias relacionales de los ítems de las colecciones. Esto no solo mejora la calidad de la información archivada, sino que también facilita la preservación de los aspectos intangibles vinculados con las imágenes, que se presenten y se conserven de manera que tomen en cuenta su historia y su evolución, y que se diseñen estrategias de acceso y difusión que respondan a las necesidades e intereses de las diversas audiencias.

Este enfoque también promueve una mayor reflexividad en el proceso de clasificación, lo que permite que las colecciones se actualicen y reevalúen continuamente en función de nuevos contextos y conocimientos. De esta manera, se enriquece la comprensión de las imágenes fotográficas y se proporciona una herramienta poderosa para la gestión y el análisis de los archivos, lo que se traduce en una práctica archivística más dinámica, inclusiva y significativa, que responde mejor a las necesidades y desafíos contemporáneos de la gestión del conocimiento visual.

El enfoque de las tres perspectivas es especialmente útil para investigaciones en comunicación, historia, sociología y arte, en las cuales el contexto puede ofrecer claves importantes para interpretar las imágenes a través del tiempo y los distintos medios. Esto permite analizar cómo las imágenes han sido reinterpretadas y resignificadas en diferentes contextos, y cómo han interactuado con otras imágenes y discursos. Este tipo de análisis es fundamental para estudios de historia del arte, comunicación visual y estudios culturales, en los que la circulación y recontextualización de las imágenes juega un papel clave en la construcción de significados y valores. De igual manera, entender cómo diferentes audiencias han interactuado con las imágenes, cómo las han interpretado y qué uso han hecho de ellas permite a los investigadores analizar el papel de las fotografías en la formación de opiniones, identidades y movimientos sociales.

En cuanto a aplicaciones prácticas, el enfoque de las tres perspectivas puede fomentar la colaboración interdisciplinaria entre archivistas, historiadores, comunicadores, sociólogos, antropólogos y otros profesionales, ya que, al proporcionar un marco común para el análisis y la clasificación de imágenes, este enfoque facilita el intercambio de conocimientos y la integración de diferentes métodos y perspectivas.

En ese sentido, la construcción de la clasificación, y su aplicación en diferentes escenarios, no se configura como un proceso absoluto, sino como una metodología que puede anclarse en múltiples aproximaciones y revisiones a lo largo del tiempo, en diferentes lugares y con lecturas variadas. Con este enfoque, se pueden llevar a cabo tantas clasificaciones como versiones del archivo son posibles. Cada versión del archivo permite una comprensión profunda del sentido de la aproximación al archivo, además de abrir nuevas vías para explorar su potencial como medio de comunicación y expresión social. Cada clasificación se convierte también en la enunciación de un horizonte para el archivo, una propuesta de articulación de las reglas del discurso y de la participación en la construcción de las políticas de la visualidad. Por ello, esta propuesta busca también fortalecer la continuidad de los archivos fotográficos, al ofrecer una metodología que les permite decir cómo son en función de las relaciones que tienen. Se trata de relaciones que

solo ocurren cuando el archivo fotográfico se comporta como un agente vivo, en desplazamiento, descentrado de una lógica bibliotecológica. Permitir la existencia de archivos fotográficos en diferentes espacios y posibilitar que clasifiquen sus fondos implica crear agencia, alimentar la diversidad de los sistemas del discurso, promover la alteridad y resistir el totalitarismo subyacente que restringe su espacio de acción y enunciación al de una biblioteca.

## REFERENCIAS

- Arbaizar, P. y Picaudé, V. (Eds.). (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Editorial Gustavo Gili.
- Banco Central de Reserva del Perú. (1990). *Memoria al 31 de diciembre de 1990*. <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/Memoria/1990/Memoria-BCRP-1990-1.pdf>
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Trad. J. Sala-Sanahuja). Paidós. (Trabajo original publicado en 1980)
- Baudrillard, J. (1983). *Simulations* (Trads. P. Foss, P. Patton y P. Beitchman). Semiotext(e).
- Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Trad. F. Santos). Godot. (Trabajo original publicado en 1935)
- Billeter, E. (1993). *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana. 1860-1993*. Lunwerg Editores.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (Trad. T. Mercado). Editorial Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1965)
- Carey, J. W. (con Stuart Adam, G.). (2009). *Communication as culture: Essays on media and society* (Revised ed.). Routledge. (Trabajo original publicado en 1989)
- Castells, M. (Ed.). (2006). *La sociedad red: una visión global* (Trad. F. Muñoz de Bustillo). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1996)
- Castellote, A. (Ed.). (2003). *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana 1991-2002*. Lunwerg Editores.
- Colunge Rosales, Á. E. (2008). *El taller piloto de fotografía social de El Agustino (1986-1988): un caso de sistematización* [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/1543>
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2004). *Hatun willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Perú. Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.
- De Jong, F. y Harney, E. (2015). Art from the archive. *African Arts*, 48(2), 1-4. <https://direct.mit.edu/afar/article-abstract/48/2/1/70297/Art-from-the-Archive?redirectedFrom=fulltext>
- Debord, G. (1976). *La sociedad del espectáculo*. Miguel Castellote. (Trabajo original publicado en 1967)
- Degregori, C. I. (2012). *La década de la anti-política. Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos* (2.<sup>a</sup> ed.). Instituto de Estudios Peruanos.
- Deustua, J. (1989). El Perú con otros ojos. *Quehacer*, (60), 112-127. Desco.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos* (Trad. V. Goldstein). La Marca Editora. (Trabajo original publicado en 1990)
- Duff, W. M. y Harris, V. (2002). Stories and names: Archival description as narrating records and constructing meanings. *Archival Science*, 2, 263-285. <https://doi.org/10.1007/BF02435625>

- Entman, R. M. (1993). Framing: Toward clarification of a fractured paradigm. *Journal of Communication*, 43(4), 51-58. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1993.tb01304.x>
- Flusser, V. (2001). *Una filosofía de la fotografía* (Trad. T. Schilling). Síntesis. (Trabajo original publicado en 1983)
- Flusser, V. (2017). *Artforum essays*. Metaflux Publishing.
- Foucault, M. (2013). *La arqueología del saber* (Trad. A. Garzón del Camino; 3.<sup>a</sup> ed.). Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1969)
- Gilliland, A. J. (2008). Setting the stage. En M. Baca (Ed.), *Introduction to metadata* (pp. 1-19). Getty Research Institute.
- Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio* (Trad. A. Saratxaga Arregi). Herder. (Trabajo original publicado en 2010)
- Llosa, E. (2006). Organización social y comunicación en TAFOS. En *País de luz. Talleres de Fotografía Social, TAFOS. Perú 1986-1998* (pp. 34-43). CAL; PUCP.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (Trad. P. Ducher). Paidós. (Trabajo original publicado en 1964)
- McQuail, D. (2000). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas* (Trad. A. J. Desmonds; 3.<sup>a</sup> ed. revisada y ampliada). Paidós. (Trabajo original publicado en 1983)
- Müller, T. (1989). Proyecto Talleres de Fotografía Social (TAFOS). En *Informes de planificación y evaluación de talleres 1988-1989*. Archivo Fotográfico TAFOS, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- Müller, T. J. (2006). Espejos con memoria. En *País de luz. Talleres de Fotografía Social, TAFOS. Perú 1986-1998* (pp. 16-33). CAL; PUCP.
- Poole, D. (1998). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes* (Trad. M. Martínez). Sur Casa de Estudios del Socialismo. (Trabajo original publicado en 1997)
- Prussat, M. (2018). Reflexions on the photographic archive in the humanities. En S. Helff y S. Michels (Eds.), *Global photographs: Memory – history – archives* (pp. 133-154). Transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839430064-009>
- Roberts, J. (2009). Photography after the photograph: Event, archive, and the non-symbolic. *Oxford Art Journal*, 32(2), 281-298. <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcp021>
- Shannon, C. E. y Weaver, W. (1949). *The mathematical theory of communication*. The University of Illinois Press.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía* (Trad. C. Gardini). Alfaguara. (Trabajo original publicado en 1977)
- TAFOS. (1991). *Informe del Proyecto Trienal 1991-1993*. Archivo Fotográfico TAFOS, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.

- TAFOS. (1994). Proyecto Trienal 1994-1996. En *Informes de planificación y evaluación de talleres: 1994, 1995, 1996 (1-27)*. Archivo Fotográfico TAFOS, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. (Trad. A. Fernández Lera). Editorial Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1988)
- Walther, J. B. (1996). Computer-mediated communication: Impersonal, interpersonal, and hyperpersonal interaction. *Communication Research*, 23(1), 3-43. <https://doi.org/10.1177/009365096023001001>
- Westley, B. H. y MacLean, Jr., M. S. (1955). A conceptual model for communications research. *Audio Visual Communication Review*, 3(1), 3-12.

**Autor correspondiente:** Ángel Enrique Colunge Rosales  
(colunge.ae@pucp.edu.pe)

**Roles de autor: Colunge Rosales, Á. E.:** conceptualización; metodología; validación; investigación; recursos; escritura, borrador original; escritura, revisión y edición; supervisión; administración del proyectos

**Cómo citar este artículo:** Colunge Rosales, Á. E. (2024). Enfoque de las tres perspectivas: hacia una nueva configuración del archivo fotográfico. *Conexión*, (21), 15-40. <https://doi.org/10.18800/conexion.202401.001>

**Primera publicación:** 19 de julio de 2024  
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.001>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

## **Filmoteca PUCP: historia y patrimonio audiovisual nacional**

### **Filmoteca PUCP: History and Audiovisual National Heritage**

---

---

#### KATHERINE DÍAZ-CERVANTES

Magíster en Gestión Cultural por la Universidad de Barcelona. Licenciada en Comunicación para el Desarrollo por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Es alumna del primer año del Programa de Doctorado en Historia Comparada, Política y Social de la Universidad Autónoma de Barcelona, y docente en la Universidad Católica Sedes Sapientiae (UCSS) en la especialidad de Archivística y Gestión Documental.

#### ANNIA TAMARA FLORES SALDAÑA

Estudiante del IX ciclo de la carrera de Archivística y Gestión Documental de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Cuenta con estudios en Administración Documentaria y Archivo en la Gestión Pública por el Centro Peruano de Estudios Gubernamentales. Es miembro de la Asociación Latinoamericana de Archivos y asistente de archivo en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de la PUCP.



---

## Filmoteca PUCP: historia y patrimonio audiovisual nacional

## Filmoteca PUCP: History and Audiovisual National Heritage

---

Katherine Díaz-Cervantes y Annia Tamara Flores Saldaña  
Universidad Católica Sedes Sapientiae, Perú  
katdcer@gmail.com (<https://orcid.org/0000-0002-0600-9167>)  
2020100099@ucss.pe (<https://orcid.org/0009-0001-5360-9608>)  
Recibido: 27-02-2024 / Aceptado: 12-06-2024  
<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.002>

---

### RESUMEN

La Filmoteca PUCP es el archivo nacional representante en la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) y preservador del patrimonio nacional peruano. Esta investigación contribuye a un mayor conocimiento y conciencia del papel que cumple en la preservación audiovisual. En este sentido, el objetivo general de este artículo es, a través del caso de la Filmoteca PUCP, proponer un modelo de referencia para estudiar los archivos fílmicos. Los objetivos específicos son delimitar los ámbitos de análisis interno y externo de un archivo fílmico, proponer la metodología FODA enfocada en los archivos, e identificar las carencias o limitaciones que tiene esta metodología para el estudio de los archivos fílmicos.

### ABSTRACT

The PUCP Film Archive is the national archive representative of the International Federation of Film Archives (FIAF) and preserver of the Peruvian national heritage. This research contributes to greater knowledge and awareness of the role it plays in audiovisual preservation. In this sense, the general objective of this article is, through the case of the PUCP Film Archive, to propose a reference model for the study of film archives. The specific objectives are to delimit the areas of internal and external analysis of a film archive, to propose the SWOT methodology focused on archives, and to identify the deficiencies or limitations that the methodology has for the study of film archives.

---

<sup>1</sup>Agradecimientos: Carlos Alberto Chávez (PUCP), Anahi Casadesús de Mingo (UAB) y Gustavo Herrera (PUCP)

## PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Archivos audiovisuales, procesos archivísticos, Filmoteca PUCP, patrimonio audiovisual / audiovisual archives, archival processes, PUCP Film Archive, audiovisual heritage

La Filmoteca PUCP es el archivo preservador del patrimonio audiovisual peruano y el único representante del Perú en la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF). Su importancia es histórica, patrimonial e institucional. Es histórica porque parte del legado de las iniciativas para crear una cinemateca nacional en el Perú; es patrimonial porque alberga, en sus bóvedas, los fondos del Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE); y es institucional porque contribuye a la custodia, la difusión y el desarrollo científico de los docentes y universitarios.

El propósito de este artículo es plantear un modelo de referencia para el estudio del archivo fílmico mediante el análisis de la Filmoteca PUCP. Los objetivos específicos son tres. El primero es delimitar los ámbitos de análisis interno y externo de un archivo fílmico. El segundo es proponer la metodología FODA enfocada en los archivos. Y el tercero es identificar las carencias o limitaciones que tiene dicha metodología para el estudio de los archivos fílmicos.

En el marco teórico, se han tomado como principales fuentes de información tesis de licenciatura y artículos académicos sobre el tema. Dada la carencia de información actualizada, se ha recurrido a notas de prensa y páginas webs. La mayoría de las investigaciones identificadas sobre archivos audiovisuales a nivel nacional provienen de la rama de cine y audiovisuales. El aporte de este artículo es desarrollar el análisis desde dos enfoques: el archivístico y el cinematográfico.

Las principales conclusiones son cuatro. La primera es la escasez de estudios interdisciplinarios y de una metodología enfocada en la gestión de los archivos audiovisuales. La segunda es la carencia de un registro nacional de archivos audiovisuales y de valorización del patrimonio documental audiovisual. La tercera es la desvinculación normativa entre los distintos responsables de la salvaguardia del patrimonio audiovisual para generar lineamientos para la descripción y catalogación archivística. Y la última y cuarta es la escasa educación en programas formativos para la profesionalización de la archivística audiovisual y la formación del público.

## **Revisión teórica y metodológica**

### ***La matriz FODA aplicada en los archivos***

La matriz FODA —cuya sigla en inglés es SWOT y significa, en español, *fortaleza, oportunidad, debilidad y amenaza*— es

una herramienta útil para el análisis de cualquier organización y aplicable en cualquier proyecto o archivo. A pesar de su versatilidad, se han encontrado pocas referencias bibliográficas de su aplicación en la práctica archivística. Borrás Gómez (2021) la propone como herramienta para la elaboración de estrategias en los servicios archivísticos, mientras que Tarrés Rosell (2006) la emplea como herramienta para el diagnóstico del mercado del archivo con el fin de elaborar un plan de *marketing*.

Aunque Tarrés Rosell (2006), Borrás Gómez (2021) y Téllez Tolosa y Vallejo Sierra (2012) proponen ejercicios, ejemplos o modelos generales, estos autores no presentan un estudio de análisis que permita comprender con mayor cabalidad cómo se está aplicando en la práctica. Esto origina la necesidad de realizar estudios más ponderados basados en la investigación aplicada y utilizando la metodología FODA en un caso específico; como resultado, se puede proponer un modelo de referencia para archivos con características similares.

Por otro lado, la matriz FODA presenta una serie de deficiencias que surgen en el transcurso de su utilización. Autores como Phadermrod *et al.* (2019, como se citaron en Quintanal Díaz *et al.*, 2021) advierten sobre la importancia de ser cautelosos en el momento del análisis, ya que su falta de profundidad puede afectar la elaboración de estrategias y

condicionar la utilidad de los resultados del análisis. Bull *et al.* (2016, como se citaron en Quintanal Díaz *et al.* 2021) afirman que no se pueden establecer jerarquías entre los puntos de análisis ni identificar cuáles son los prioritarios. Finalmente, Chang y Huang (2006, como se citaron en Quintanal Díaz *et al.*, 2021) concluyen que la herramienta no propone un método de monitoreo a largo plazo para conocer la evolución de los factores analizados y prioriza los análisis descriptivos en detrimento del análisis cuantitativo de cada factor o ámbito. Para afrontar este problema, se sugiere considerar el uso de encuestas de satisfacción para esclarecer aspectos que no están visibilizados.

### ***Ámbitos de análisis interno y externo en un archivo fílmico***

La dimensión interna del análisis FODA implica comprender cómo opera el archivo a nivel organizacional, identificando qué recursos y capacidades pueden ser fuente de ventajas competitivas y qué aspectos tienen menos probabilidades de constituir tales ventajas (Quintanal Díaz *et al.*, 2021). La *fortaleza* en la matriz FODA se refiere a una característica positiva, favorable y ventajosa en comparación con otros elementos (Abdel-Basset *et al.*, 2018, como se citaron en Quintanal Díaz *et al.*, 2021). Es decir, el archivo posee un valor añadido en comparación con los demás y una ventaja competitiva dentro del mercado archivístico. Por el con-

trario, la *debilidad* es una característica desfavorable, desventajosa o insuficiente (Siciliano, 2016, como se citó en Quintana Díaz *et al.*, 2021), que refleja la falta de capacidades o recursos necesarios para un archivo.

Existen diversas propuestas sobre qué puntos son los más importantes para analizar en la organización interna de un archivo. Tarrés Rosell (2006) y Téllez Tolosa y Vallejo Sierra (2012) señalan los recursos humanos, la infraestructura tecnológica, los recursos financieros, los servicios y las colecciones o fondos como ámbitos generales para cualquier archivo, sin un enfoque en particular. Si bien es cierto que las capacidades o recursos pueden variar según las necesidades de cada archivo, existen elementos más preponderantes en los archivos fílmicos que en otros tipos de archivos. Por ejemplo, la infraestructura tecnológica implica un sofisticado espacio y ambiente de conservación del material fílmico a través de bóvedas que mantengan la temperatura y la humedad de acuerdo con el tipo de soporte.

A continuación, se identifican y describen los ámbitos del análisis interno de la Filmoteca PUCP:

(1) Marco institucional. Se relaciona con la administración del archivo en el caso de que esté subordinado a una administración central para su funcionamiento, presupuesto y organización. En el ejem-

plo de la Filmoteca PUCP, es importante mencionar la dependencia a nivel organizacional y presupuestal con la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

(2) Marco administrativo. Se refiere a todo lo relacionado con la administración y gestión del archivo. Esto implica conocer su misión, su visión, sus objetivos, sus funciones, los recursos humanos, el organigrama y las áreas de trabajo. Esta información cambia en cada periodo de tiempo. A partir del análisis, se puede observar cómo evoluciona la organización del archivo.

(3) Procesos archivísticos. Los procesos archivísticos son una secuencia de acciones interrelacionadas que las dependencias, los órganos desconcentrados y las entidades llevan a cabo para gestionar el ciclo de vida de los documentos, desde su creación o recepción hasta su transferencia al archivo o su eliminación definitiva si carecen de valores secundarios (Secretaría de Gestión Integral de Riesgos y Protección Civil, 2019).

La dimensión externa del análisis FODA implica conocer aquellos factores no controlables por el archivo que intervienen para lograr un cambio favorable o desfavorable. La *oportunidad* puede ser interpretada como la fuerza impulsora para la acción, que, si se percibe como una situación conveniente, puede convertirse en una ventaja para la organización. Para aprovechar ese momento, el archivo

debe tener claras las fortalezas que posee (Madsen, 2016).

En cambio, la *amenaza* es el elemento que puede perjudicar la estabilidad de la organización y dañar su funcionamiento según la magnitud de su impacto. Como señalan Quintanal Díaz *et al.*, «todos los factores ambientales que pueden dificultar la eficiencia y la eficacia de la organización son amenazas» (2021, p. 36). Estos autores y Téllez Tolosa y Vallejo Sierra (2012) coinciden en algunos factores externos que deberían ser prioritarios para el archivo, tales como la aparición de competidores más fuertes, el surgimiento de nuevas tecnologías y los cambios en la economía nacional.

Los ámbitos propuestos en el análisis externo de la Filmoteca PUCP son los siguientes:

(1) Marco legal. El marco legal se refiere a las normas, las leyes nacionales y todos los instrumentos legales que inciden en el ámbito archivístico y la valorización del patrimonio audiovisual.

(2) Marco económico. En general, la situación económica influye en el desarrollo o estancamiento del archivo. El Estado desempeña un papel importante para la sostenibilidad, en especial, de los archivos públicos. Los canales de financiamiento pueden ser públicos, a través de incentivos o subvenciones; privados, mediante el apoyo de empresas o inversionistas; y

propios, por medio de servicios que ofrece el archivo.

(3) Tecnología. La tecnología puede verse desde diversos ángulos, como, por ejemplo, desde la mirada de la obsolescencia programada, que es clave para el uso y acceso del material audiovisual; o a través de los avances de la digitalización y la inteligencia artificial en el campo de la preservación audiovisual y la restauración digital.

(4) Educación y cultura. La educación y la cultura son temas que deberían abordarse en un análisis cuantitativo y cualitativo. En cuanto a la educación, se relaciona con los programas de formación de público por medio de proyectos educativos de sensibilización, en especial, en los centros educativos. En el caso de la cultura, se enfatiza en el consumo, la percepción y la satisfacción del usuario hacia los servicios que brinda el archivo. También recae en la formación de público por medio de la gestión de actividades culturales y difusión, como muestras cinematográficas.

### ***Propuesta de procesos archivísticos de la Filmoteca PUCP***

Mediante un análisis de la literatura especializada en archivística, se ha constatado la ausencia de modelos específicos para el tratamiento archivístico de documentos audiovisuales. Esta carencia pone de manifiesto la necesidad de desarrollar procesos adaptándolos a las característi-

cas particulares de las instituciones que los custodian, como en el caso de los archivos filmicos.

La revisión bibliográfica ha permitido establecer un marco de referencia a partir de tres procesos realizados por la International Association of Sound and Audiovisual Archives - IASA (Prentice y Gaustad, 2017/2020), la International Federation of Film Archives - FIAF (Bowser y Kuiper, 1980) y Baumhofer (1956). Estos ofrecen una base teórica para la construcción de los procesos archivísticos de la Filmoteca PUCP, adaptados a sus necesidades específicas.

En ese sentido, los procesos de la IASA (Prentice y Gaustad, 2017/2020) abarcan desde el diagnóstico inicial hasta la implementación de un sistema de monitoreo y mantenimiento para proporcionar un enfoque integral en el tratamiento de los archivos audiovisuales y sonoros. Asimismo, el enfoque de la FIAF (Bowser y Kuiper, 1980) destaca la preservación, la conservación, el acceso y la difusión, lo que amplía la perspectiva sobre las funciones y objetivos de los archivos filmicos. Por último, el planteamiento de Baumhofer (1956) enfatiza el servicio de referencia y los procedimientos de eliminación, lo que proporciona una estructura clara para abordar diversos aspectos de la gestión de los archivos filmicos.

Para abordar de manera más efectiva los desafíos que enfrenta la Filmoteca PUCP,

se han adaptado procesos basados en planteamientos internacionales a las necesidades actuales de la institución. Estos han sido agrupados en tres categorías principales; abordan procesos detallados y enumerados, que no necesariamente siguen un orden establecido.

La primera categoría incluye los procesos archivísticos de *adquisición* y *selección*, los cuales están relacionados con el ingreso (1) y el trámite legal (2):

- (1) Ingreso. La modalidad puede ser de rescate, donación o resguardo temporal. Este último queda bajo responsabilidad compartida entre los titulares y la Filmoteca.
- (2) Trámite legal. Las acciones son la identificación de la propiedad intelectual y, en caso de ser necesario, la cesión de los derechos.

La segunda categoría aborda el proceso archivístico de *conservación*, el cual se relaciona con la custodia (3), la conservación preliminar (4), el diagnóstico inicial (5), la clasificación por nivel de deterioro (6), y la revisión y monitoreo (7):

- (3) Custodia. Se refiere a la custodia física de los materiales, los cuales, provisionalmente, son acondicionados en espacios específicos destinados para tal fin.
- (4) Conservación preliminar. Implica la limpieza de los materiales, el control de plagas y la climatiza-

ción de los espacios que custodia el archivo fílmico.

- (5) Diagnóstico inicial. Consiste en una minuciosa inspección física-química de los documentos fílmicos.
- (6) Clasificación por nivel de deterioro. Se lleva a cabo un reacondicionamiento de los materiales fílmicos en relación con el grado de afectación y una catalogación preliminar, con los datos obtenidos del acervo fílmico.
- (7) Revisión y monitoreo. Se ejecuta una revisión y monitoreo continuo, evaluando las condiciones ambientales, inspeccionando los materiales y actualizando los datos que no hayan sido registrados previamente.

La tercera categoría comprende los procesos archivísticos de *difusión y acceso*, en los cuales se encuentra la difusión y promoción (8):

- (8) Difusión y promoción. Este proceso contempla el desarrollo de actividades o eventos que promuevan la difusión del material restaurado, así como su valoración frente al público general.

### **Selección del objeto de estudio y su importancia**

La selección del objeto de estudio es la Filmoteca PUCP —uno de los archivos

fílmicos más destacados del Perú—, que conserva parte importante del patrimonio audiovisual nacional. Desde el año 2005, es la única entidad representante del país en la FIAF. Se ha identificado su importancia en tres aspectos: el histórico, el patrimonial y el institucional.

Su importancia histórica radica en que es resultado de los esfuerzos continuos por crear una cinemateca nacional en el Perú, una tarea aún pendiente. Las principales iniciativas fueron la Cinemateca Universitaria, vigente entre 1963 y 1969; la Cinemateca de Lima, entre 1980 y 1985; y la Filmoteca de Lima, entre 1986 y 2003. La Filmoteca PUCP fue creada después de la adquisición por parte de la PUCP, en agosto de 2003, de los fondos fílmicos de la Filmoteca de Lima. En este sentido, la Filmoteca PUCP marca la culminación del cineclubismo en Lima y un nuevo ejercicio de esta universidad como preservador del patrimonio audiovisual, tras la desaparición de la Cinemateca Universitaria años atrás.

Su importancia patrimonial se debe a que alberga, en sus bóvedas, los fondos cinematográficos pertenecientes al CONACINE —actualmente, Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios - DAFO— por medio del convenio institucional que sostiene con el Ministerio de Cultura del Perú desde 2009. Se estipula que 133 cortometrajes, 123 noticieros y 58 largometrajes conforman el legado audiovisual nacional (Meza Alegre, 2023). Parte de estas pelí-

culas están inscritas en la lista *Memoria del mundo: patrimonio cinematográfico nacional* (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1995), que representa la historia del cine nacional y mundial.

Su importancia institucional proviene de la salvaguardia y difusión de la producción audiovisual universitaria, así como del desarrollo en la investigación docente y estudiantil en los diversos campos de los saberes, con énfasis en la cinematográfica. Contribuye al fortalecimiento de la imagen institucional y a las aportaciones que brinda la PUCP en los campos culturales y artísticos. Por lo tanto, la Filmoteca PUCP cumple con una función social, educativa y cultural que favorece tanto al ámbito universitario como al público en general.

En el proceso de la revisión bibliográfica, se han encontrado investigaciones sobre los archivos audiovisuales que mencionan la Filmoteca PUCP (Díaz-Cervantes, 2014; Escala Vignolo, 2019; Wiener Fresco, 2015); la fuente más actualizada es la tesis de Daniela Meza Alegre (2023). Estos estudios han sido abordados desde las especialidades de cine y comunicaciones, con un enfoque histórico y general.

Esta nueva propuesta de estudio propone un acercamiento en ambos campos, tanto el archivístico como el cinematográfico.

## **Ámbitos internos de la Filmoteca PUCP**

### ***Marco institucional***

La Pontificia Universidad Católica del Perú es una universidad privada de gran reconocimiento nacional por su compromiso con las artes y la cultura. Así lo demuestra con la organización de uno de los festivales de cine de mayor trayectoria a nivel nacional: el Festival de Cine de Lima PUCP (FCL-PUCP).

En 2024, se ha posicionado en el décimo lugar en el QS World University Rankings<sup>2</sup>. Dentro de este grupo, están incluidas la Universidad de São Paulo, la Universidad Nacional de México y la Universidad de Buenos Aires. Y, desde hace 11 años, se encuentra en primer lugar a nivel nacional (*Ranking QS Mundial 2024: la PUCP es la N° 10*, 2023).

Desde el año 2022, la PUCP creó la Red de Archivos Audiovisuales PUCP (RAA-PUCP), conformada por la Filmoteca PUCP, el Archivo de la Universidad PUCP; el Archivo Audiovisual de Música Tradicional y Popular del Instituto de

---

<sup>2</sup> El QS (Quacquarelli Symonds) World University Rankings es una clasificación internacional de universidades hecha sobre la base de nueve indicadores: la reputación académica, la reputación entre empleadores, la ratio profesores-estudiantes, las citaciones por profesor, la ratio de profesorado internacional, la ratio de estudiantes internacionales, el resultado laboral, la red internacional de investigación y la sostenibilidad (Dirección Académica de Planeamiento y Evaluación, 2023).

Etnomusicología de la PUCP; los Archivos Fotográficos y el Archivo de Audio y Video de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación; el Archivo Histórico del Instituto Riva-Agüero; y la Mediateca del Sistema de Bibliotecas. Sus propósitos son encontrar soluciones a problemas comunes, garantizar la interoperabilidad en el acceso a la información, y la preservación digital para ofrecer un mejor servicio a la comunidad universitaria y el público en general (Pontificia Universidad Católica del Perú, s. f.; Red de Archivos Audiovisuales, s. f.).

### ***Marco administrativo***

La Filmoteca PUCP es presidida por Salomón Lerner Febres<sup>3</sup> y está bajo la coordinación general de Carlos Alberto Chávez Rodríguez<sup>4</sup>. Su equipo principal está conformado por la asistente de la Coordinación General, Lourdes Espinoza; la encargada de la revisión y restauración del material filmico, Guivicsa Baldeón Díaz; el encargado del área de Archivo Digital Audiovisual y Prensa, Daniel Absi Mejía; y la asesora especializada en restauración, María Ruiz Vivanco<sup>5</sup>.

En sus inicios, las funciones de la Filmoteca PUCP, tal como se indica en Díaz-Cervantes (2014), consistían en preservar y restaurar el patrimonio audiovisual bajo el auspicio de instituciones internacionales como IBERMEDIA, ACEID y la Filmoteca de la UNAM. Actualmente, las funciones se han ampliado y están enmarcadas en dos ámbitos: la conservación y la difusión.

A nivel administrativo, la Filmoteca es un órgano dependiente de la PUCP y está localizada en el edificio del Instituto de Democracia y Derechos Humanos (IDEHPUCP), en el distrito de Magdalena, fuera del campus central, que se encuentra en el distrito de San Miguel.

La Filmoteca se estructura en dos áreas, relacionadas con sus funciones: el Área de Archivo y el Área de Difusión. El Área de Archivo es responsable de la recepción, clasificación, restauración y conservación del material audiovisual. Otra función es la identificación de material bibliográfico e icnográfico relacionado con la contextualización del material audiovisual. El Área de Difusión se de-

<sup>3</sup> Doctor en Filosofía por la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica. Salomón Lerner Febres es un reconocido académico y docente universitario con una trayectoria notable en filosofía, educación, ética y metodología. Fue rector de la PUCP entre 1994 y 1999 y de 1999 a 2004, y presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú entre 2001 y 2003.

<sup>4</sup> Egresado del Doctorado en Gestión Estratégica (PUCP/ Consorcio) y magíster en Política y Gestión Universitaria (PUCP / Universidad de Barcelona), Carlos Chávez es docente del Departamento Académico de Humanidades, sección Historia, desde 1994. Fue presidente de la Red UE-ALCUE entre 2018 y 2020.

<sup>5</sup> María Ruiz Vivanco ha sido asesora en restauración filmica de la Filmoteca PUCP desde septiembre de 2010 hasta su jubilación en julio de 2019 (Meza Alegre, 2023, pp. 137-138). Fue encargada de la revisión, reparación, investigación y catalogación de las películas (Escala Vignolo, 2019, p. 30). Por su experiencia, sigue siendo primordial para la institución como asesora externa.

dica a exhibir los fondos audiovisuales mediante actividades culturales o través de la difusión por medio de las plataformas audiovisuales (Meza Alegre, 2023). A nivel institucional, la Filmoteca PUCP es responsable del Festival de Cortometrajes de Lima (FILMOCORTO), que muestra los cortometrajes realizados por sus estudiantes y tiene la sección Espacio Filmoteca PUCP en el marco del Festival de Cine de Lima PUCP.

En 2016, la Filmoteca fue reconocida como Personalidad Meritoria de la Cultura por el Ministerio de Cultura del Perú en el marco del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, el 27 de octubre. Este homenaje fue presidido por la representante de la UNESCO en el Perú, Magaly Robalino (Gonzales, 2016).

### ***Procesos archivísticos***<sup>6</sup>

El análisis interno de la Filmoteca PUCP según sus procesos archivísticos revela una serie de fortalezas y debilidades en diversas áreas claves. En la primera categoría, *adquisición y selección*, en el ingreso se emplean protocolos específicos según la procedencia del material, lo cual es una fortaleza significativa. Sin embargo, se enfrenta a la debilidad de no contar con un inventario detallado que clasifique los ingresos según su tipo, lo

que puede dificultar la gestión y organización eficiente de los archivos. En cuanto al trámite legal, la Filmoteca PUCP muestra una fortaleza notable, al contar con la asesoría de la Oficina de Propiedad Intelectual y el área legal de la PUCP, lo que asegura la correcta cesión de derechos y la identificación de la propiedad intelectual. Esta fortaleza es crucial para proteger y gestionar adecuadamente los archivos audiovisuales.

En la segunda categoría, *conservación*, la custodia presenta desafíos importantes. Las bóvedas, aunque acondicionadas según los estándares de la FIAF, son insuficientes y no adecuadas para el almacenamiento de material de nitrato. Además, el espacio destinado a las bodegas es compartido con el IDEHPUCP, lo que limita aún más la capacidad de almacenamiento. No obstante, el cumplimiento de los estándares de la FIAF en las bóvedas existentes es una fortaleza que garantiza un nivel básico de conservación. En el diagnóstico inicial, la Filmoteca PUCP se enfrenta a la debilidad de tener una cantidad insuficiente de equipos y materiales para la inspección física-química, además de personal insuficiente para la revisión del material y la limpieza básica. Estas limitaciones dificultan la evaluación y la conservación adecuada del material archivado. Sin embargo, en la clasificación

---

<sup>6</sup> Para el análisis interno de procesos archivísticos de la Filmoteca PUCP, se ha recurrido a las fuentes bibliográficas más actuales, en especial, la tesis de Daniela Meza Alegre (2023). Se ha revisado su página web oficial y se entrevistó al coordinador general.

por nivel de deterioro, se ha desarrollado una base de datos según el tipo de síndrome de vinagre, y se han elaborado fichas técnicas físicoquímicas y de contenido, lo cual es una fortaleza que facilita la gestión y la conservación del material deteriorado. La identificación y la descripción general de los materiales también presentan desafíos, ya que solo se dispone de un registro de identificación preliminar. No obstante, la Filmoteca PUCP ha gestionado un voluntariado con estudiantes de la universidad para apoyar en esta tarea, lo cual es una fortaleza, pues incrementa los recursos humanos y fomenta la participación académica. En la revisión y monitoreo, la Filmoteca PUCP lleva a cabo el monitoreo ambiental, la inspección de materiales y la actualización de datos, actividades esenciales para mantener la integridad de los archivos. Sin embargo, en el proceso de revalorización y preservación digital, enfrenta desafíos debido a la inexperiencia del personal de restauración en los equipos análogos y la tercerización de los procesos técnicos de preservación. A pesar de estas debilidades, la Filmoteca PUCP se beneficia del apoyo como miembro de la RAA-PUCP, lo que contribuye al desarrollo de políticas de conservación y catalogación.

En la tercera categoría, *difusión y acceso*, la Filmoteca PUCP organiza eventos y proyecciones y participa en festivales, aunque carece de personal suficiente para la investigación y difusión del contenido y no cuenta con una sala de pro-

yección propia. Sin embargo, ha logrado establecer cooperaciones institucionales, especialmente con el Centro Cultural PUCP (CCPUCP), y trabaja conjuntamente, como se indicó, con el FCL-PUCP en la sección Espacio Filmoteca PUCP. Además, posee un archivo filmico virtual del Festival FILMOCORTO, ha modernizado su página web y creado redes sociales, y cuenta con el apoyo de la RAA-PUCP para el desarrollo de políticas de divulgación, investigación y acceso de materiales audiovisuales para la comunidad PUCP.

### ***Análisis interno de la Filmoteca PUCP***

En el análisis interno de la Filmoteca PUCP, se han identificado varias fortalezas. A continuación, se señalan las más importantes.

**Posicionamiento como archivo nacional por salvaguardar el patrimonio audiovisual peruano.** Su reconocimiento nacional se debe a los esfuerzos que la Filmoteca PUCP está realizando para la salvaguardia del patrimonio nacional. Estos empeños, acompañados del prestigio institucional que tiene la PUCP como institución educativa, le conceden un mayor reconocimiento y ascendencia nacional. Así lo ha demostrado el reconocimiento de Personalidad Meritoria de la Cultura otorgado por el Ministerio de Cultura. Su fortaleza más notoria es que alberga, en sus bóvedas, los fondos nacionales de CONACINE, lo que resalta su sólida res-

ponsabilidad en la tarea de la preservación de la herencia audiovisual peruana.

**Desarrollo de estrategias de cooperación interna institucional para mejorar las acciones identificadas en los procesos archivísticos con el propósito de mantener la protección del acervo audiovisual.** En diferentes etapas de los procesos, ha realizado alianzas con organismos o instituciones como la Oficina de Propiedad Intelectual, el Área Legal de la PUCP, el IDEHPUCP y el CCPUCP. Además, como se señaló, forma parte de la RAA-PUCP para el desarrollo de políticas de divulgación, investigación y acceso de materiales audiovisuales para la comunidad PUCP. También colabora con las facultades de la universidad para formar un programa de voluntariado estudiantil.

En cuanto a las debilidades, se han priorizado las más urgentes para su consideración por parte de la institución. Se especifican a continuación.

**Limitada autonomía institucional para mejorar los recursos humanos, el equipamiento, el acondicionamiento de un espacio idóneo, y la implementación de actividades relacionadas con la preservación, el acceso y la difusión del patrimonio audiovisual.** A pesar de contar con una eficiente cooperación institucional, que ha demostrado resultados en las tareas propuestas por la Filmoteca, la carencia de un espacio propio —pues es compartido con el IDEHPUCP— per-

judica el fortalecimiento de su imagen institucional y su labor administrativa. Por otro lado, el espacio actual no cumple con las condiciones más apropiadas para la implementación de bodegas y la protección del material audiovisual. En consecuencia, esto genera otros retrasos, porque no se puede organizar el espacio para ampliar el personal ni desarrollar estrategias de acceso y difusión del material con mayor alcance. A pesar de las buenas relaciones con el CCPUCP, se mantiene la dependencia para la organización de horarios y programación. Asimismo, su ubicación geográfica fuera del campus PUCP no contribuye al acercamiento al público potencial: la comunidad universitaria.

**Falta de diversificación en sus estrategias de financiamiento para la preservación audiovisual del material audiovisual propio.** La Filmoteca PUCP ha apostado por la preservación audiovisual desde sus inicios. Su estrategia más utilizada ha sido desarrollar alianzas con instituciones expertas en este campo, como la UNAM, y buscar financiamiento estatal para uno o dos proyectos específicos. Sin embargo, la estrategia de financiamiento utilizada es lenta y pueden pasar muchos años para que un proyecto de restauración de una película alcance la fase final. Debido al análisis realizado sobre los procesos archivísticos de la Filmoteca PUCP, se ha comprobado que la película *Luis Pardo* (Cornejo Villanueva, 1927) es la única que ha cumplido con todos los procesos, incluyendo la preservación.

## Ámbitos externos de la Filmoteca PUCP

### **Marco legal**

Es esencial mencionar la *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento*, de 1980, emitida por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (1980). Este documento contribuye al reconocimiento oficial del valor patrimonial de los documentos audiovisuales (Domínguez-Delgado y López-Hernández, 2016). Dichas recomendaciones fomentan la creación de archivos audiovisuales —tanto filmicos como televisivos— a nivel nacional con el fin de salvaguardar el patrimonio audiovisual, y consideran los archivos audiovisuales como centros para investigación, enseñanza, almacenamiento y conservación. En estas recomendaciones, se enfatiza la necesidad de crear normas específicas establecidas por la ley de depósito legal de cada país para entregar copias de respaldo de las imágenes en movimiento.

En el Perú, los organismos responsables de la salvaguardia del patrimonio audiovisual, adscritos al Ministerio de Cultura del Perú, son el Archivo General de la Nacional (AGN), la Biblioteca Nacional (BNP) y el Instituto Nacional de Radio y Televisión Nacional (IRTP). Según el Ministerio de Cultura, se ha estimado que el acervo audiovisual peruano era de 182 711

bienes en total en 2017 (Ministerio de Cultura del Perú, 2020, p. 85).

Desde una perspectiva legal, el Ministerio de Cultura ha promovido políticas, leyes y lineamientos a favor de la protección, recuperación y acceso del patrimonio cultural de la nación. Desde el año 2004, con la Ley N° 28296 - Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación (2004), se establecieron políticas nacionales de defensa, protección y promoción de los bienes culturales que pertenecen al patrimonio nacional. Sin embargo, esta misma ley no define el *patrimonio audiovisual* siguiendo las pautas de las recomendaciones de la UNESCO.

En el año 2013, se establecieron los *Lineamientos de Política Cultural 2013-2016* (Ministerio de Cultura del Perú, 2012). Estos tenían como una de sus acciones propuestas modernizar la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación, con el objetivo de definir la defensa del patrimonio, desarrollar la industria y promover las artes. Se reflejaba una priorización de la protección del patrimonio arqueológico o artístico para fines turísticos o comerciales (Díaz-Cervantes, 2014). Estas propuestas, al no tener implicaciones legales, fueron desestimadas y no se desarrollaron efectivamente (Cornejo Montibeller, 2020).

Actualmente, se encuentra vigente la *Política nacional de cultura al 2030*, publicada por el Ministerio de Cultura.

Esta propuesta es una mejora de los lineamientos del año 2013; presenta un diagnóstico detallado de la situación del patrimonio cultural y su problemática actual. Se identifican dos problemáticas principales, relacionadas con la débil valoración del patrimonio cultural y su escasa protección y salvaguardia (Ministerio de Cultura del Perú, 2020, pp. 69-85). El patrimonio audiovisual se considera parte del *patrimonio bibliográfico documental* siguiendo la definición planteada: «ii) documentos manuscritos, fonográficos, cinematográficos, videográficos, digitales y otros de fuente de información para la investigación en los aspectos científico, histórico, social, político, artístico, etnológico y económico» (Ministerio de Cultura del Perú, 2020, p. 136). En la política nacional, el patrimonio audiovisual es mencionado como parte del patrimonio audiovisual nacional y se reconoce que, por su gran valor e importancia, debería incluirse en una categoría aparte del patrimonio bibliográfico documental. Además, propone acciones vinculadas con su preservación y puesta en uso (Ministerio de Cultura del Perú, 2020, p. 85).

La DAFO del Ministerio de Cultura es la responsable de aplicar las políticas culturales relacionadas con la preservación del patrimonio audiovisual en el Perú. En el texto *El rastro del cine añejo: la dura labor de los preservadores del patrimonio audiovisual*, publicado en la plataforma Nexos de la Universidad de

Lima, Adrián Pumalloclla, especialista en conservación y preservación audiovisual del Ministerio de Cultura, reconoce la ausencia de registro nacional, debido, principalmente, a la carencia de una autoridad nacional que cumpla el papel de preservar la documentación audiovisual y fílmica (Vidal, 2023).

En el marco normativo legal relacionado con la cinematografía, es importante mencionar la Ley de Cinematografía Peruana, n.º 26370, promulgada en 1994, y sus respectivas modificaciones en el Decreto de Urgencia n.º 022-2019. Aunque esta ley no indica acciones concretas para la preservación del patrimonio audiovisual y fílmico, sí establece en el artículo 21 contar con un archivo nacional denominado Cinemateca Peruana y mantiene las mismas obligaciones que la *Política nacional de cultura al 2030*. Al respecto, Ramos Apaza, siguiendo un artículo de K. Subirana de 2022, sostiene lo siguiente:

Uno de los argumentos del Ministerio de Cultura ha sido la falta de financiamiento suficiente y sostenible para establecer y mantener una cinemateca nacional. La implementación y operación de una institución de este tipo implican costos considerables en términos de conservación, digitalización y difusión del material audiovisual (Ramos Apaza, 2024, p. 225).

A pesar de que las recomendaciones de la UNESCO no han sido debidamente pue-

tas en práctica en la política nacional del Ministerio de Cultura, se puede observar una mejora sustancial y un progreso en el diseño y análisis de su problemática con el propósito de realizar acciones más concretas y efectivas a largo plazo.

En el Archivo General de la Nación (AGN), entre los años 2019 y 2020, se han publicado normas y directivas en la Ley N° 27658 - Ley Marco de Modernización de la Gestión del Estado (2002). Las normas referidas son las siguientes:

- Lineamientos para la digitalización del patrimonio documental archivístico
- Norma de organización de los documentos archivísticos en la entidad pública
- Norma para la descripción archivística en la entidad pública
- Norma para la conservación de documentos archivísticos en la entidad pública

Las normas mencionadas abarcan todo tipo de documentos archivísticos y priorizan aquellos que pertenecen a las entidades públicas. Según Cornejo Montibeller (2020),

si bien se ha interiorizado la importancia de efectuar acciones preventivas y correctivas para la conservación de los archivos de las entidades públicas, estas aún no son suficientes, pues la mención de los archivos

audiovisuales y sonoros no es clara, ni se especifican protocolos de coordinación con la Biblioteca Nacional o el Instituto Nacional de Radio y Televisión (p. 139).

Especialmente, se hace hincapié en las necesidades más apremiantes en el marco de los archivos audiovisuales —fílmicos y sonoros—. Estas son la normatividad de la descriptiva archivística y la realización de un censo nacional para la identificación y búsqueda de material documental.

Según la Ley N° 31253 (2021), la Biblioteca Nacional es el único organismo que regula el Depósito Legal del material bibliográfico documental, lo que incluye, por terminología, los materiales audiovisuales. La finalidad es

acopiar y registrar el patrimonio bibliográfico documental, que incluye toda la publicación en cualquier soporte, para su custodia, conservación, preservación, difusión y acceso; para garantizar el resguardo de la memoria histórica, el derecho a la información, investigación y cultura de los peruanos (Biblioteca Nacional del Perú, s. f., párr. 2).

La ley no solo contribuye a la obligatoriedad de parte de las instituciones para su protección, sino a darle valor patrimonial al documento audiovisual. De acuerdo con esta ley, se debe depositar un ejemplar del material producido o transmitido;

están obligados a cumplir los productores de material multimedia, audiovisuales y fonográficos, así como los organismos de radiodifusión y productores de contenido de red; y se establecen multas respecto al incumplimiento en tres niveles de infracción: leve, grave y muy grave.

### ***Marco económico***

La preservación del patrimonio audiovisual implica una infraestructura sofisticada, un equipamiento especializado, materiales o insumos con alto costo y un personal capacitado. Estos componentes conllevan un gran desafío para la realización de proyectos de preservación audiovisual con las condiciones óptimas, por el alto costo y esfuerzo que implica llevarlos a cabo.

El presupuesto estatal destinado para la preservación cinematográfica es una problemática compartida por todos los países que cuentan con filmotecas y se preocupan por su patrimonio audiovisual. En el contexto europeo, España concede al menos un 10 % de su presupuesto anual a la Filmoteca Española (De Fontecha, 2014). El año pasado ha sido calificado como «histórico» por el diario español *elDiario.es*; ha llegado a alcanzar un presupuesto de 167 millones en 2023 gracias al apoyo de los fondos europeos (Zurro, 2022), lo que implicaría casi unos 17 millones de euros para la Filmoteca Española. Según Domínguez-Delgado y López-Hernández (2016), este presupuesto todavía está por

debajo de los 30 y 20 millones anuales asignados a las filmotecas de Francia y Reino Unido, respectivamente.

En el caso peruano, el apoyo del Estado se otorga a través del Ministerio de Cultura y sus direcciones competentes. Con respecto a la cinematográfica, la DAFO es la encargada de organizar y supervisar los Estímulos Económicos para la Actividad Cinematográfica y Audiovisual.

Desde su implementación en 2012, los Estímulos Económicos para la Actividad Cinematográfica y Audiovisual han desarrollado diferentes convocatorias relacionadas con el desarrollo, la producción y la difusión de la cinematográfica peruana. A partir de 2018, la Dirección convocó el primer concurso de Preservación Audiovisual —actualmente denominado Estímulos a la Preservación Audiovisual—, cuyo objetivo es «fomentar la ejecución de proyectos de preservación del patrimonio audiovisual (rescate, conservación, restauración, digitalización, catalogación, entre otros procesos)» (Ministerio de Cultura del Perú, 2024, p. 3). Según sus bases, el presupuesto anual otorgado en 2024 es de una suma total máxima de 1 080 000 soles —290 000 euros, aproximadamente—, lo que representa un aumento de más del 90 % respecto al presupuesto del año anterior. Durante su creación, se han financiado más de 50 proyectos ganadores; el año 2021 fue el de mayor acogida, con un total de 20 proyectos ganadores.

También existen otros fondos internacionales que apoyan el financiamiento de proyectos de restauración, como Iberarchivos, que cada año otorga ayudas a proyectos archivísticos con el objetivo de fomentar la conservación preventiva; están centradas en identificar y mitigar riesgos antes de que se produzcan daños (Iberarchivos, 2024, p. 5).

Una última mención importante es el programa Ibermemoria, que tiene entre sus objetivos identificar, inventariar, generar planes de atención en alto riesgo, promover la divulgación del patrimonio audiovisual y sonoro, e impulsar proyectos de cooperación técnica y de educación para la formación de profesionales en los archivos sonoros y audiovisuales (Secretaría General Iberoamericana, s. f.).

### **Tecnología**

En el año 2012, la Comisión Europea planteó el desafío de hacer más accesible el patrimonio cinematográfico europeo a través de un fuerte programa de digitalización implementado por las filmotecas europeas. Además, propuso desarrollar políticas de difusión y acceso a través de proyectos que incluyeran las plataformas digitales como sus principales aliadas (Domínguez-Delgado y López-Hernández, 2016). La tecnología que se había estado desarrollando durante el siglo XX encontró su papel protagonista en el siglo XXI gracias a los nuevos medios de comunicación y las tecnologías de la

información, lo que inició la revolución digital en todos los ámbitos de la cultura y las instituciones que la acogen, incluidos los archivos. Como bien lo menciona Isabel Wschebor en el *Journal of Film Preservation*,

durante las primeras décadas del Siglo XXI, las técnicas de preservación y digitalización de los archivos de imagen y sonido se modificaron de manera sustancial. Se diversificaron los métodos, multiplicaron los dispositivos, mejoraron la resolución y la definición, aumentaron el tamaño de los archivos digitales, cambiaron los formatos y formas de almacenamiento, entre otros (Wschebor Pellegrino, 2024, p. 28).

En el año 2023, *El Confidencial* anunció que se está preparando la primera plataforma *streaming* de la Filmoteca Española, lo que la convertirá en la próxima Netflix para la difusión exclusiva del patrimonio cinematográfico español (Escribano, 2023). Se trata de un ejemplo que continúa los objetivos de otros programas más ambiciosos, como Europeana, que comparte el acceso a mapas, libros, películas y música de manera digital de los archivos, museos, bibliotecas y otras instituciones culturales de Europa.

Mientras la tecnología está abriendo mayores campos en la difusión y acceso del patrimonio audiovisual, los avances en la restauración filmica todavía no son

visibles para el público cinéfilo. A nivel mundial, L'Imagine Ritrovata es el laboratorio de más alta especialización en restauración filmica de la Fundación Cinemateca de Bolonia, Italia. Este laboratorio impartió una capacitación en Buenos Aires en 2017 con la colaboración de la FIAF para realizar la primera formación a nivel Latinoamérica sobre preservación filmica (González Galván, 2022).

Lamentablemente, el Perú no cuenta con laboratorios de alta especialización en preservación y restauración filmica. Sin embargo, la asociación civil Guarango actualmente está apostando en este campo, y lleva a cabo proyectos de restauración y digitalización con gran calidad y profesionalismo. Para enfrentar este desafío, cuenta con un escáner Blackmagic Cintel 2, capaz de escanear material cinematográfico de 35 mm en 4.3 K y de 16 mm en 2.3 K (Guarango, s. f.).

Del mismo modo, la tecnología está ayudando en la etapa de la preservación digital por medio de programas de *software* de restauración filmica, como Diamant Film Restoration, Phoenix y DaVinci. Estos nuevos *softwares* y la incorporación de la inteligencia artificial —como la herramienta *machine learning*— han sido catalizadores para una mejor calidad de la restauración digital. La *machine learning* realiza muestreos de las paletas de colores deseadas a partir de los fotogramas sanos para imitarlas e incorporarlas al fotograma con color perdido o virado.

Estas herramientas asisten al profesional de restauración en la reducción de tiempo de su trabajo y mejoran la calidad del resultado del proyecto. Sin embargo, estos programas suelen ser costosos y requieren de actualizaciones para perfeccionar su uso. Por último, el almacenamiento a través de internet o «en la nube» es una nueva alternativa de conservación preventiva y la más accesible para presupuestos limitados. En archivos y laboratorios más modernos, las soluciones de almacenamiento más caras son LTO o Piql.

### **Educación y cultura**

La formación y el profesionalismo en la archivística audiovisual constituyen un campo educativo restringido, debido a su alto nivel de especialización. Desde el año 2010, la FIAF ha llevado a cabo el Programa de Capacitación FRAME, en colaboración con el Instituto Nacional del Audiovisual de Francia y la Unión Europea, dirigido a profesionales de archivos audiovisuales con al menos cinco años de experiencia. Del mismo modo, colabora en el FIAF Summer School, organizado en los laboratorios de L'Imagine Ritrovata en Italia. Estos dos programas internacionales son parte de la diversidad de programas que existen en nuestra región y el mundo.

En el contexto peruano, el Ministerio de Cultura, a través de los Estímulos de Formación Audiovisual, otorga apoyo fi-

nanciero para la formación profesional de corto o largo tiempo en temas de preservación del patrimonio audiovisual. En cambio, en las instituciones y universidades vinculadas con la archivística, las ciencias de la información o comunicación o el cine, todavía no existen proyectos con características similares.

Desde la formación de públicos, la DAFO ha realizado talleres, charlas y conversatorios de manera periódica durante estos últimos años, especialmente en el marco del Día Internacional del Patrimonio Mundial. En la misma línea, la Filmoteca PUCP ha comenzado a realizar charlas y programar el Espacio Filmoteca en el FCL-PUCP.

### ***Análisis externo de la Filmoteca PUCP***

Se han identificado dos oportunidades relevantes que la Filmoteca PUCP podría reforzar según las metas que se planteen en los próximos años. Se señalan a continuación.

**Mayor posicionamiento como archivo audiovisual nacional a nivel internacional.** Si bien es cierto que la Filmoteca PUCP ha obtenido reconocimiento nacional como archivo audiovisual con la distinción Personalidad Meritoria de la Cultura en 2004, también podría buscar reconocimiento internacional. Esto podría lograrse ampliando y estableciendo nuevas redes de cooperación en ámbi-

tos como la capacitación y búsqueda de financiamiento con otros archivos de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos. A nivel nacional, ha sido galardonada con los Estímulos a la Preservación Audiovisual en tres proyectos durante los años 2019 y 2021. Sin embargo, una estrategia alternativa sería buscar otros fondos o programas de financiamiento a nivel internacional, desarrollando acciones similares al convenio que tiene la Filmoteca con la UNAM.

**Cooperación institucional con centros de formación y universidades relacionados con los campos conexos a la preservación archivística audiovisual.** Paralelamente a la formación y capacitación de su equipo de trabajo, la Filmoteca PUCP podría impulsar la formación de profesionales o estudiantes de otros campos —como las ciencias de la información, la archivística, la conservación y restauración, y las comunicaciones— mediante alianzas con universidades e institutos de educación superior, tanto nacionales como privadas, que ofrezcan estas especialidades. Aunque actualmente no existen capacitaciones ni diplomados específicos sobre preservación archivística, difundir y generar apertura gesta un cimiento para proyectos de formación futuros.

En cuanto a las amenazas, se han identificado varias, pero se han considerado las dos más inmediatas. Se describen a continuación.

**Desarticulación de los organismos responsables de la salvaguardia del patrimonio audiovisual.** La desarticulación de los organismos relacionados con la preservación audiovisual perjudica el desarrollo de proyectos de mayor alcance a nivel nacional, especialmente aquellos proyectos que tendrían como aliadas estratégicas a las autoridades locales y las instituciones educativas nacionales. En este escenario, la Filmoteca PUCP podría verse afectada en el caso de que desee recibir apoyo de las instituciones nacionales para alcanzar objetivos más ambiciosos.

**Ausencia de normatividad en las políticas culturales contextualizada en las necesidades de los archivos audiovisuales.** Aunque la normalización archivística prioriza los archivos audiovisuales públicos, la creación de normas descriptivas a nivel nacional aportaría a la sistematización de las prácticas archivísticas, lo que tendría un impacto positivo en la Filmoteca PUCP y la RAA-PUCP. A pesar de que los archivos audiovisuales custodiados por entidades públicas se basan en normas internacionales, las necesidades de los archivos audiovisuales privados son muy parecidas a las de los archivos audiovisuales nacionales.

### **Limitaciones y deficiencias de la matriz FODA**

Las limitaciones encontradas están relacionadas con la insuficiente información

sobre el macroentorno del archivo. Se han identificado dos puntos específicos, detallados a continuación.

### **Estudios de los usuarios del archivo**

La investigación de los estudios de usuarios en la archivística es un tema novedoso y en desarrollo en la academia universitaria. En el caso de estudios de usuarios, se han desarrollado dos tesis de licenciatura en la PUCP. La primera es *Modelo de Brechas: análisis de expectativas de los estudiantes de Gestión sobre los servicios del Sistema de Bibliotecas de la PUCP* (Tako Quiroz et al., 2018); la segunda, *Diseño y estudio de factibilidad para la implementación de un servicio de entregas por aplicación en el campus de la PUCP* (Herrera Severino, 2020).

### **Estudio de mercado del archivo**

La relevancia del estudio del mercado del archivo ayudaría a entender mejor su panorama general, y cuáles son sus principales competidores, sus aliados estratégicos y sus usuarios. De este modo, contribuiría a desarrollar estrategias más efectivas y a delimitar de forma más precisa los factores externos.

### **Conclusiones**

Las principales conclusiones identificadas han sido agrupadas en dos áreas: las deficiencias encontradas de manera ge-

neral en la investigación y las amenazas que podrían afectar a la Filmoteca PUCP a largo plazo.

### ***Escasez de estudios interdisciplinarios y una metodología enfocada en la gestión de los archivos audiovisuales***

Esta primera conclusión está relacionada con las limitaciones de la metodología FODA y la escasez de referencias bibliográficas, lo que dificulta la profundidad del análisis de un archivo fílmico. Para lograr un mejor estudio de los archivos fílmicos, se tiene que conocer mejor a los usuarios y el mercado en el que compiten. Estos estudios están vinculados con el área de *marketing* y gestión empresarial. Por otro lado, la metodología FODA ha sido efectiva en el análisis de manera general, como una primera aproximación al caso. Sin embargo, es adecuado enfocarla y precisarla según las metas propuestas por la Filmoteca PUCP. Si esta institución se propone realizar una investigación más profunda, se recomienda continuar trabajando con otras áreas de la PUCP que puedan aportar información en los campos de estudio más deficientes.

Por otro lado, se han identificado tres amenazas que podrían perjudicar a la Filmoteca PUCP e impedir un mayor avance como archivo audiovisual nacional en el futuro. Se detallan a continuación.

### ***Carencia de un registro nacional de archivos audiovisuales y valorización del patrimonio documental audiovisual***

El último registro del Ministerio de Cultura del acervo audiovisual es de hace siete años. Actualmente, no se sabe cuánto de este acervo está protegido ni en qué condiciones se encuentra. Uno de los compromisos que tiene la Filmoteca PUCP como archivo audiovisual nacional es la preservación del patrimonio nacional. Por lo tanto, conocer el estado actual de los materiales audiovisuales en los archivos es parte de sus preocupaciones más apremiantes. Sin embargo, el espacio limitado que posee actualmente perjudica su labor y le confiere la difícil tarea de seleccionar el material audiovisual de mayor valor patrimonial.

A nivel nacional, la situación de los archivos audiovisuales nacionales tiene un panorama desalentador en comparación con los archivos audiovisuales privados. La Filmoteca PUCP es la institución que ha demostrado la mayor preocupación al respecto, considerando la ausencia de una cinemateca nacional.

No se sabe con claridad cuál sería el órgano responsable en la tarea de preservación o qué funciones realizaría cada uno de los responsables. En general, se carece de una autoridad para regular las acciones que están realizando las tres instituciones nacionales responsables

—AGN, IRTP y BNP—, que comparten objetivos parecidos con una meta: proteger la herencia audiovisual —fílmica, televisiva y sonora— del Perú. Una de las tareas más urgentes es gestionar la creación de un registro nacional de archivos audiovisuales y los criterios de valoración patrimonial.

***Desvinculación normativa entre los distintos responsables de la salvaguardia del patrimonio audiovisual para generar lineamientos para la descripción y catalogación archivística***

Según el análisis normativo, se puede evidenciar que hay una mejora progresiva de las políticas culturales en los últimos 10 años. La *Política nacional de cultura al 2030* (Ministerio de Cultura del Perú, 2020) reconoce el valor patrimonial audiovisual y, desde la DAFO, se están realizando acciones relevantes para su preservación y difusión. Sin embargo, las estrategias utilizadas están aisladas y no forman parte de un proyecto mayor. Esta situación es similar en diversos aspectos de la normativa; la que mayor apremio posee es la descripción y catalogación archivística. Se trata de un problema que la Filmoteca PUCP comparte. Sería más adecuado que trabajara en conjunto con el órgano responsable del Ministerio de Cultura.

***Escasa educación en programas formativos para la profesionalización de la archivística audiovisual y la formación del público***

Desde el Ministerio de Cultura, se han realizado actividades de formación, y se han otorgado estímulos económicos y realizado programaciones de cine nacional restaurado en la Sala Armando Robles Godoy. La actividad está creciendo paulatinamente con el paso de los años y, últimamente, hay más exhibiciones. Por eso, la PUCP ha apostado, desde hace dos años, por la creación del Espacio Filmoteca PUCP en el FCL-PUCP. Sin embargo, es una función que necesita un trabajo en conjunto con el Estado para lograr conseguir un mayor impacto en la comunidad. Por ahora, la PUCP ha demostrado ser pionera en la exhibición de cine restaurado en nuestro país y esperamos que mantenga este compromiso en el futuro.

## REFERENCIAS

- Abdel-Basset, M., Mohamed, M. y Smarandache, F. (2018). An extension of neutrosophic AHP-SWOT analysis for strategic planning and decision-making. *Symmetry*, 10(4), 116. <https://doi.org/10.3390/sym10040116>
- Baumhofer, H. M. (1956). Film records management. *The American Archivist*, 19(3), 235-248. <https://doi.org/10.17723/aarc.19.3.16n524w4310q1136>
- Biblioteca Nacional del Perú. (s. f.). *Depósito Legal. ¿Qué es el Depósito Legal?* <https://www.bnp.gob.pe/servicios/deposito-legal/>
- Borrás Gómez, J. (2021). *La planificación estratégica del servicio de archivo y gestión documental. Qué es y cómo se implementa*. TREA.
- Bowser, E. y Kuiper, J. (Eds.). (1980). *A handbook for film archives*. International Federation of Film Archives. <https://archive.org/details/a-handbook-for-film-archives-lr>
- Bull, J. W., Jobstvogt, N., Böhnke-Henrichs, A., Mascarenhas, A., Sitas, N., Baulcomb, C., Lambini, C. K., Rawlins, M., Baral, H., Zähringer, J., Carter-Silk, E., Balzan, M. V., Kenter, J. O., Häyhä, T., Petz, K. y Koss, R. (2016). Strengths, weaknesses, opportunities and threats: A SWOT analysis of the ecosystem services framework. *Ecosystem Services*, 17, 99-111. <https://doi.org/10.1016/j.ecoser.2015.11.012>
- Chang, H.-H. y Huang, W.-C. (2006). Application of a quantification SWOT analytical method. *Mathematical and Computer Modelling*, 43(1-2), 158-169. <https://doi.org/10.1016/j.mcm.2005.08.016>
- Cornejo Montibeller, A. (2020). Los archivos sonoros y audiovisuales en Perú. En P. O. Rodríguez Reséndiz y M. Manfredi (Coords.), *Preservación digital en los archivos sonoros y audiovisuales de Iberoamérica. Retos y alternativas para el siglo XXI* (pp. 133-152). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; RIPDASA; CYTED. [https://www.cytcd.org/assets/img/publicacao/191/preservacion\\_digital\\_en\\_los\\_archivos\\_sonoros.pdf](https://www.cytcd.org/assets/img/publicacao/191/preservacion_digital_en_los_archivos_sonoros.pdf)
- Cornejo Villanueva, E. (Director). *Luis Pardo* [Película]. Villanueva Films.
- Dirección Académica de Planeamiento y Evaluación. (2023, 6 de noviembre). *Metodología del Ranking QS Mundial*. Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://dape.pucp.edu.pe/metodologia-del-ranking-qs-mundial/>
- De Fontecha, R. (2014, 12 de agosto). *Un laboratorio para salvar el legado del cine*. El Confidencial. [https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2014-08-12/un-laboratorio-para-salvar-el-patrimonio-cinematografico-espanol\\_174967/](https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2014-08-12/un-laboratorio-para-salvar-el-patrimonio-cinematografico-espanol_174967/)
- Díaz-Cervantes, K. (2014). *El archivo audiovisual nacional: espacio de memoria e identidad* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/5532>
- Domínguez-Delgado, R. y López-Hernández, M. Á. (2016). La Documentación Filmica: marco contextual histórico. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 39, 13-49. <https://doi.org/10.5209/dcin.54408>

- Escala Vignolo, L. L. (2019). *Preservación filmica en Perú: una mirada a los proyectos de localización y digitalización de las películas de Francisco Lombardi (1977-2000)* [Tesis de licenciatura, Universidad de Lima]. Repositorio Institucional de la Universidad de Lima. <https://hdl.handle.net/20.500.12724/9578>
- Escribano, M. (2023, 30 de enero). *Dos millones para convertir la Filmoteca en 'Netflix': esto es todo lo que podrás ver gratis*. El Confidencial. [https://www.elconfidencial.com/tecnologia/2023-01-30/filmoteca-espanola-streaming-netflix-gratis\\_3564443/](https://www.elconfidencial.com/tecnologia/2023-01-30/filmoteca-espanola-streaming-netflix-gratis_3564443/)
- González Galván, R. (2022). Preservación audiovisual y desastres: causas antroposociales. Casos en el Sur Global. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (173), 107-121. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi173.8560>
- Gonzales, S. (2016, 23 de noviembre). *Filmoteca PUCP reconocida como Personalidad Meritoria de la Cultura*. PuntoEdu. <https://puntoedu.pucp.edu.pe/noticia/filmoteca-pucp-reconocida-como-personalidad-meritoria-de-la-cultura/>
- Guarango. (s. f.). *Expertos en Preservación, Digitalización y Restauración Filmica*. <https://guarango.pe/restauracion/>
- Herrera Severino, J. C. (2020). *Diseño y estudio de factibilidad para la implementación de un servicio de entregas por aplicación en el campus de la PUCP* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/16433>
- Iberarchivos. (2024). *Convocatoria de ayudas a proyectos archivísticos 2024*. [https://www.iberarchivos.org/wp-content/uploads/2024/04/ANEXO-07\\_Convocatoria\\_2024\\_ES-1.pdf](https://www.iberarchivos.org/wp-content/uploads/2024/04/ANEXO-07_Convocatoria_2024_ES-1.pdf)
- Ley N° 27658 - Ley Marco de Modernización de la Gestión del Estado [Congreso de la República]. (2002, 30 de enero). *Diario Oficial El Peruano*. <https://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/Leyes/27658.pdf>
- Ley N° 28296 - Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación [Congreso de la República]. (2004, 21 de julio). *Diario Oficial El Peruano*. <https://www.gob.pe/institucion/congreso-de-la-republica/normas-legales/2338623-28296>
- Ley N° 31253 [Congreso de la República]. (2021, 7 de julio). Ley que regula el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú como instrumento para preservar y difundir el patrimonio bibliográfico, sonoro, visual, audiovisual y digital nacional. *Diario Oficial El Peruano*. <https://busquedas.elperuano.pe/dispositivo/NL/1970219-2>
- Madsen, D. (2016). SWOT analysis: A management fashion perspective. *International Journal of Business Research*, 16(1), 39-56. <https://doi.org/10.18374/ijbr-16-13>
- Meza Alegre, D. (2023). *Filmoteca PUCP: preservación del patrimonio audiovisual peruano* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/26072>

- Ministerio de Cultura del Perú. (2012). *Lineamientos de Política Cultural 2013-2016. Versión Preliminar*. <https://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2021/07/lineamientomc.pdf>
- Ministerio de Cultura del Perú (2020). *Política nacional de cultura al 2030*. <https://www.gob.pe/institucion/cultura/informes-publicaciones/841303-politica-nacional-de-cultura-al-2030>
- Ministerio de Cultura del Perú (2024). *Bases del Estímulo a la Preservación Audiovisual - Edición Bicentenario*. <https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/sites/default/files/concursos/archivos/2024-EPA-BasesModificacion.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (1980, 27 de octubre). *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento*. <https://www.unesco.org/es/legal-affairs/recommendation-safeguarding-and-preservation-moving-images>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (1995). *Memoria del mundo: patrimonio cinematográfico nacional*. Programa General de Información y UNISIST. [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000110379\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000110379_spa)
- Phadermrod, B., Crowder, R. M. y Wills, G. B. (2019). Importance-performance analysis based SWOT analysis. *International Journal of Information Management*, 44, 194-203. <https://doi.org/10.1016/j.ijinfomgt.2016.03.009>
- Pontificia Universidad Católica del Perú. (s. f.). *Archivos Audiovisuales PUCP*. <https://www.pucp.edu.pe/archivos-audiovisuales-pucp/>
- Prentice, W. y Gaustad, L. (Eds.). (2020). *La salvaguarda del patrimonio audiovisual: ética, principios y estrategia de preservación IASA-TC 03* (Trad. Asociación Española de Documentación Musical). International Association of Sound and Audiovisual Archives. <https://www.iasa-web.org/tco3-es/etica-principios-estrategia-preservacion> (Trabajo original publicado en 2017)
- Quintanal Díaz, J., Trillo Miravalles, M. P. y Goig Martínez, R. M. (2021). *La matriz DAFO. Un recurso en el contexto socioeducativo*. UNED.
- Ramos Apaza, L. J. (2024). Preservación del patrimonio audiovisual y derechos humanos. Análisis jurídico de la importancia de la creación de una Cinemateca en Perú. *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*, 1(166), 203-234. <https://doi.org/10.22201/iii.244848473e.2023.166.18911>
- Ranking QS Mundial 2024: la PUCP es la N° 10 en América Latina y es la mejor universidad del Perú* por 11 años consecutivos. (2023, 27 de junio). PuntoEdu. <https://puntoedu.pucp.edu.pe/orgullo-pucp/ranking-qs-mundial-2024-la-pucp-sube-al-n10-de-america-latina-y-es-la-mejor-del-peru/>
- Red de Archivos Audiovisuales. (s. f.). *Objetivos*. <https://sites.google.com/pucp.edu.pe/red-de-archivos-audiovisuales/página-principal?authuser=0>
- Secretaría de Gestión Integral de Riesgos y Protección Civil. (2019). *Manual general de teoría y práctica archivística*. Gobierno de la Ciudad de México. [https://www.proteccioncivil.cdmx.gob.mx/storage/app/media/Manual\\_Teoría\\_Práctica\\_Archivística\\_2019.pdf](https://www.proteccioncivil.cdmx.gob.mx/storage/app/media/Manual_Teoría_Práctica_Archivística_2019.pdf)

- Secretaría General Iberoamericana. (s. f.). *Ibermemoria sonora y audiovisual*. <https://www.segib.org/programa/ibermemoria-sonora-y-audiovisual/>
- Siciliano, J. (2016). SWUF analysis: A new way to avoid the “opportunity” error of SWOT. *Journal of the Academy of Business Education*, 17, 1-14.
- Tarrés Rosell, A. (2006). *Márquetin y archivos. Propuestas para una aplicación del márquetin en los archivos*. TREA.
- Tako Quiroz, J. C., Gonzales Izaguirre, M. del C. y Alvarado Rosales, K. A. (2018). *Modelo de Brechas: análisis de expectativas de los estudiantes de Gestión sobre los servicios del Sistema de Bibliotecas de la PUCP* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/13131>
- Téllez Tolosa, L. R. y Vallejo Sierra, R. H. (2012). *Hacia un plan de mercado para unidades de información. Guía metodológica*. Universidad de la Salle.
- Vidal, E. (2023, 16 de noviembre). *El rastro del cine añejo: la dura labor de los preservadores del patrimonio audiovisual*. Nexos. <https://nexos.ulima.edu.pe/2023/11/16/el-rastro-del-cine-anejo-la-dura-labor-de-los-preservadores-del-patrimonio-audiovisual/>
- Wschebor Pellegrino, I. (2024). Nuevas tecnologías para la digitalización del patrimonio audiovisual: prácticas y métodos del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República (Uruguay). *Journal of Film Preservation*, (110), 27-34.
- Wiener Fresco, C. H. (2015). *Estudio y propuestas sobre conservación y difusión del material cinematográfico y audiovisual peruano*. Ministerio de Cultura. <https://mailing.culturainforma.pe/lists/pdfpublic/informearchivosfilmmicos/files/assets/basic-html/page-1.html>
- Zurro, J. (2022, 6 de octubre). *El cine español por fin triunfa en los Presupuestos con un 72% más hasta los 167 millones*. elDiario.es. [https://www.eldiario.es/politica/directo-ultima-hora-actualidad-politica-presupuestos-llegan-congreso\\_6\\_9599725\\_1094397.html](https://www.eldiario.es/politica/directo-ultima-hora-actualidad-politica-presupuestos-llegan-congreso_6_9599725_1094397.html)

**Autoras correspondiente:** Katherine Díaz-Cervantes (katdcer@gmail.com) y Annia Tamara Flores Saldaña (2020100099@ucss.pe)

**Roles de autora: Díaz-Cervantes, K.:** conceptualización; metodología; validación; investigación; recursos; escritura, borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; supervisión; administración del proyecto.

**Flores Saldaña, A. T.:** conceptualización; validación; investigación; recursos; escritura, borrador original; escritura, revisión y edición

**Cómo citar este artículo:** Díaz-Cervantes, K. y Flores Saldaña, A. T. (2024). Filmoteca PUCP: historia y patrimonio audiovisual nacional. *Conexión*, (21), 41-69.  
<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.002>

**Primera publicación:** 25 de julio de 2024  
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.002>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.



## **Memoria archivada del chisme. Análisis de un caso de infidelidad mediática**

### **Archived Memory of Gossip. Analysis of a Case of Media Infidelity**

---

---

AUGUSTO-PAVEL SOLÍS LÓPEZ

Profesor en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y profesor coordinador de los cursos de guion en la carrera de Comunicación Audiovisual y Medios Interactivos de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Es magister en Ciencia Política con mención en Relaciones Internacionales (PUCP), y tiene un diploma y certificado profesional en Business Coaching (CENTRUM y EADA). Es actual doctorando de Psicología, en la línea de Psicología Política. Se interesa por investigar temas relacionados con los estudios sistémicos en educación y sociedad, y los estudios críticos del discurso. Coleccionista de memes.



---

## Memoria archivada del chisme. Análisis de un caso de infidelidad mediática

### Archived Memory of Gossip. Analysis of a Case of Media Infidelity

---

Augusto-Pavel Solís López

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

pavel.solis@pucp.edu.pe (<https://orcid.org/0000-0002-6318-9803>)

Recibido: 27-02-2024 / Aceptado: 25-06-2024

<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.003>

---

#### RESUMEN

El artículo tiene como objetivo analizar el discurso del chisme de infidelidad en una pareja del espectáculo peruano, centrándose en la construcción de memoria sobre infidelidad en la red social X durante el año 2024. Se emplea una técnica de análisis cualitativo descriptivo basada en una selección de 115 tuits destacados y recopilados desde la API de X, con los términos *Christian Domínguez* y *Pamela Franco*. El análisis se enfoca en las categorías de *monogamia*, *engaño* e *información sobre la infidelidad según el género*. Los resultados indican que existe una diferencia en la interpretación de la memoria de infidelidad en el caso de Domínguez, con un mayor alcance y conversaciones que utilizan el humor como parte del discurso. En contraste, en el caso de Franco, se observan más juicios sobre su conducta, así como valoraciones relacionadas con sus emociones y su cuerpo, y una menor presencia de humor. En conclusión, la

mediatización del chisme en el Perú sí genera distinciones en torno a quién es considerado infiel, y el género y la historia personal de cada individuo influyen en relación con esta conducta.

#### ABSTRACT

The article aims to analyze the discourse of infidelity gossip in a Peruvian show business couple, focusing on the construction of memory about infidelity in the social network X during the year 2024. A descriptive qualitative analysis technique is employed based on a selection of 115 highlighted tweets collected from the X API, with the terms *Christian Domínguez* and *Pamela Franco*. The analysis focuses on the categories of *monogamy*, *cheating* and *infidelity information according to gender*. The results indicate that there is a difference in the interpretation of the memory of infidelity in the case of Dominguez, with a greater scope and conversations that use humor as part

of the discourse. In contrast, in the case of Franco, more judgments about his behavior are observed, as well as assessments related to his emotions and body, and a lower presence of humor. In conclusion, the mediatization of gossip in Peru does generate distinctions about who is considered unfaithful, influenced by gender and the personal history of each individual in relation to this behavior.

#### PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Infidelidad, memoria, archivos, mediación, chisme, Twitter / infidelity, memory, archives, mediatization, gossip, Twitter

La propuesta de este artículo es establecer un diálogo entre el uso del chisme como una herramienta de sociabilización y evolución del lenguaje (Dunbar, 1996, 2004), y la definición del archivo en redes sociales como el procesamiento de información que custodia acontecimientos y decisiones con la utilidad de preservar y acumular convenciones sociales y memoria (Cook, 2013; International Council on Archives, 2010, 2023). El artículo parte de la premisa de que los usuarios que crean contenido en sus cuentas de redes sociales tienen la intención de dejar constancia de sus pensamientos y sensaciones para que trascienda el presente y ello sirva para construir socialmente narrativas (Cook, 2013; Perpinyà-Morera y Cid-Leal,

2020). Estas narrativas recogen memoria con fines que alimentan la integración al grupo de referencia y la identidad, y generan formas más sofisticadas de uso del lenguaje, como los *hashtags*, nuevas palabras y polisemia. Para este artículo, el contenido que se explorará es una rutina de sociabilización que no ha tenido mucha atención dentro de los estudios de archivos o de información: el chisme.

El chisme se crea porque hay chismosos. Y los chismosos, en la interacción social, pueden tener la función de reguladores de los estándares de la sociedad al criticar a individuos que se desvían de la convención aceptada (Yamamoto, 2016), desde ámbitos que reglamentan la moral, lo cultural y lo benigno. El chisme funciona en la conversación humana porque permite generar información sintetizada, y también demarca roles para intercambiar información y mantener los vínculos sociales (Pietrosemoli, 2009). Estas funciones conservan una cualidad particular del chisme: fortalecer las relaciones sociales basadas en creencias de un mundo justo (Hafer *et al.*, 2005), lo que proviene de comportamientos atávicos en nuestra especie (Nicholson, 2008). Sobre esta idea, el chisme puede versar sobre la memoria de conductas que se consideran importantes de preservar y se validan por lo aceptado y normado en la sociedad.

Una de estas conductas prosociales tiene que ver con la monogamia y las convenciones sobre la conducta de infidelidad

como la transgresión de este acuerdo (Camacho, 2004; Varela Macedo, 2014). La monogamia es una conducta adaptativa (Canto Ortiz *et al.*, 2009) y, desde el punto de vista biológico, se atribuye a la preservación de los genes, sin haber consenso sobre sus implicancias psicológicas y sociales (Blow y Hartnett, 2005), aunque es ampliamente aprobada como normativa social. Por otro lado, la transgresión del acuerdo monogámico con la decisión de infidelidad sigue generando efectos en la sociedad con su relación con las tasas de divorcio, la repetición del engaño o la inseguridad en posteriores relaciones, y el inicio de consultas en terapias de familia y relaciones (Canto *et al.*, 2009; Fincham y May, 2017; Knopp *et al.*, 2017). Y, en el terreno de las redes sociales, donde se archiva la cotidianidad digital, es un tópico común el chisme de infidelidad, sobre todo cuando se chismea en torno a información de personas del mismo género (McAndrew *et al.*, 2007). Además, el uso de mensajería instantánea e internet han multiplicado los casos y percepciones de engaño en la sociedad actual (Vossler y Moller, 2020). Por extensión, el chisme de infidelidad recoge un espacio de exploración para la construcción de la memoria y el lenguaje, como una conducta con diferentes efectos, con diferencias de aceptación por el género y con facilidad de práctica por internet.

En la literatura sobre la investigación de chismes de infidelidad en redes sociales, se han identificado algunos vacíos de in-

formación. González-Rivera *et al.* (2019) encuentran que los comportamientos relacionados con la infidelidad usando plataformas digitales están influidos por la satisfacción sexual, la intimidad emocional y la satisfacción con la relación, pero no exploran el papel de los chismes y cómo afectan el contexto de la conducta. Por su parte, Dodig-Crnkovic y Anokhina (2008) y Vaidyanathan *et al.* (2016) resaltan la necesidad de un análisis profundo de los mecanismos y las consecuencias de los chismes en los procesos de información usando canales digitales, lo que sugiere una brecha en la comprensión del vínculo específico de los chismes de infidelidad al ser difundidos por las redes sociales. Aunque Ellwardt (2019) y Lind *et al.* (2007) mencionan la coevolución del chisme y la reputación en estas redes, no abordan específicamente el papel de los chismes de infidelidad en la configuración de estas. Por ello, se propone que hay un vacío de información que requiere explorar el impacto específico de los chismes de infidelidad en las redes sociales, incluyendo su papel en la configuración de la reputación y la difusión de información para construir memoria y narrativas.

Para ello, se tomará como espacio de exploración la red social X, conocida anteriormente como Twitter. El caso que se revisará de forma descriptiva es un chisme mediático de infidelidad entre dos personajes del espectáculo de la sociedad peruana, ambos cantantes y estrellas de televisión: la pareja Christian Domínguez

y Pamela Franco. Se escoge el caso por estas razones: primero, hay una memoria —y repetición— de infidelidad en uno de los miembros de la pareja; segundo, el uso de la memoria puede compararse al analizar el procesamiento de información diferenciado por género con este chisme de infidelidad; tercero, la cantidad de impresiones que produjeron en su momento los chismes sobre las infidelidades que cometió la pareja llegó a los cientos de miles de interacciones en X, por lo que hay una relevancia mediática en la sociedad peruana; cuarto, ambos son un caso interesante de la sociedad del espectáculo, porque son famosos, tienen atractivo físico, llevaban una relación sólida, mostraban fidelidad y tenían una hija bebé, y cada uno tuvo conductas de infidelidad con respectivas particularidades. Al proponer este caso, las preguntas centrales se enfocan en cómo el discurso en un chisme de infidelidad puede influir en la construcción de memorias en la sociedad, así como en las diferencias en el tratamiento de la información para crear reputaciones entre ambas partes de la pareja.

Por esta razón, el objetivo general de este artículo es describir el discurso del chisme de infidelidad sobre una pareja del espectáculo peruano en la red social X para construir memorias en la sociedad peruana sobre el contenido de la monogamia, el engaño y la información de infiel asociada al género. Las categorías señaladas provienen del análisis deductivo que la teoría desarrollada a continuación

plantea sobre los chismes de infidelidad, su difusión en redes sociales y las diferencias posibles con respecto al género.

### ***El chisme y la memoria***

El fenómeno del chisme en un enfoque comunicativo tiene fuertes anclas en la mediatización digital. Esto ocurre, primero, por las interacciones entre los usuarios en sus conversaciones digitales, que masifican el tema, los actores y las implicancias del chisme. De esta forma, se generan recursos simbólicos y normas implícitas o explícitas que repercuten a nivel macro en la agenda pública, y a nivel micro en contextos de la vida cotidiana (Hjarvard, 2016). Esto explica que la sociedad puede usar el chisme como un vehículo de aprendizaje vicario social; es decir, lo que hizo alguien y recibió rechazo, por observación e imitación, no se debería repetir. Por ejemplo, si un deportista renombrado comete una infidelidad y esto lleva a su despido del equipo en el que trabaja, el proceso de sanción y vergüenza por la infidelidad marca símbolos sobre la conducta futura ante infieles. Esto se debe a que recordamos más los rumores negativos como una forma de control social, para no ser reprendidos por el grupo (Beersma y Van Kleef, 2011) y también para evitar cruzarnos con quienes pueden tener una mala reputación para no ser dañados a futuro por este vínculo (Barret, 2006; Barret *et al.*, 2019).

Lo segundo sobre la mediatización del

chisme es que crea una dependencia de las instituciones sociales hacia los medios masivos y digitales cuando el chisme como «información no verificada» construye agenda pública que puede llevar a influir en estructuras sociales, políticas y culturales (Esser, 2013). Ello se entiende, por ejemplo, en casos en que el chisme de una autoridad recibiendo financiamiento ilegal para su postulación electoral lleva a cambios en la legislación por la presión mediática en la agenda nacional. Esto sucede por lo estudiado por Beersma y Van Kleef (2011) sobre el control social y su relación con el chisme; los autores explican cómo la amenaza del chisme y que uno se vuelva objeto de habladurías sirve como disuasor para conductas egoístas y que pongan en riesgo al grupo. Sin embargo, el chisme es complejo, y también es usado como un arma de daño hacia personas independientes del grupo o que caen en una dinámica de búsqueda de estatus y poder social o político; muchas veces, son discursos agresivos y tergiversaciones malintencionadas para derrumbar reputaciones (Dores Cruz *et al.*, 2021; Keltner *et al.*, 2008).

La mediatización también está vinculada con el contexto, por lo que sociedades distintas asimilarán la mediatización de forma discrecional (Hjarvard, 2016). En el caso peruano, es un gran pendiente investigar cómo se produce la integración de la esfera de los medios en la cultura y la sociedad. Empero, puede adelantarse que fenómenos como el clasismo, el ra-

cismo, el machismo, la informalidad y la inseguridad, que se consumen a diario por los medios masivos y digitales, tienen correlatos en la articulación de toma de decisiones y bienestar colectivo. Como expande Yamamoto, una tríada social negativa en la sociedad peruana, compuesta por la envidia, el chisme y el egoísmo, se conecta al conformismo social como una posible válvula para reducir la insatisfacción por no salir de la pobreza o superar barreras estructurales de la sociedad peruana (2016, 2019). Sin duda, los alcances de este argumento sobrepasan los fines de este artículo, pero sirve para resaltar, en la sociedad peruana, la interconexión entre su memoria y lo que se archiva en internet.

La comunicación del chisme por redes sociales permite conseguir de forma más amplia y rápida efectos de sanción o control social sobre el individuo (Beersma y Van Kleef, 2011; Esser, 2013). Ello también se vincula con la función de la memoria en el lenguaje del chisme. Es decir, el chisme tiene más validez y masificación en el grupo, y usos novedosos en el lenguaje, si tiene contexto referencial, ya sea por los antecedentes que lo causen o por que se trate de la repetición de conductas reprochables similares. Un ejemplo podría ser un hombre infiel que lo ha sido repetidas veces en el pasado, o una líder política que tiene presumibles vínculos con organizaciones delictivas y fracasos en conseguir victorias electorales. Esto sucede porque la memoria funciona me-

por cuando recordamos el contenido social de los hechos, las motivaciones y por qué sucedió esa conducta (Mesoudi *et al.*, 2006; Redhead y Dunbar, 2013), lo que se refuerza si la labor de sanción del chisme se mediatiza. Podría decirse que, socialmente, se busca un asidero de verdad para protegerse de mentir o de creer a mentirosos, lo que se alcanza si hay varios casos, fuentes distintas o causas plausibles para la conducta sobre la que se chismea. En la naturaleza del chisme de infidelidad, se puede reconocer que los hechos se conectan a las conductas sexuales de hombres y mujeres que rompen el compromiso de monogamia.

El comportamiento infiel es complejo de analizar (Blow y Hartnett, 2005), por lo que la intención de este artículo es solo circunscribirlo a los hechos observables en el lenguaje utilizado en los chismes de infidelidad y sus repercusiones de reputación y control social (Canto *et al.*, 2009). Estos son el contenido social de los hechos y se reconocen sobre la línea de la aventura, la seducción y la experiencia sexual (Knopp *et al.*, 2017; McAndrew *et al.*, 2007), los cuales tienen una manifestación en el lenguaje usado en los chismes. La literatura especializada muestra que los hombres tienen un mayor reconocimiento en el lenguaje a la infidelidad sexual, inducidos por los celos, lo que se conecta, desde la psicología evolucionista, a que no tienen una certeza *a priori* de que sus hijos sean sus hijos (Canto *et al.*, 2009). En cambio, las mujeres, también

desde los celos, tienen un reconocimiento en el lenguaje a la infidelidad afectiva y sexual, al no tener la certeza de que el hombre tiene un vínculo exclusivo con ellas, pues, desde la perspectiva evolucionista, ellos pueden fecundar a innumerables mujeres (Buss, 1994/2016).

Es pertinente aclarar que varios estudios reconocen que, ante la infidelidad —ya sea sexual o emocional—, las repercusiones para hombres y mujeres son muy similares en cuanto a daño emocional y alteraciones afectivas (Canto *et al.*, 2009; DeSteno *et al.*, 2006; Shackelford *et al.*, 2005). Por ello, en relación con la infidelidad, solo se señalan distinciones en la esfera comunicativa. Así, desde una función comunicativa, hay que considerar, en el uso del lenguaje en el chisme de infidelidad, las expectativas por la duración de la relación, el atractivo de la pareja, la edad de la pareja, el grado de compromiso, y la percepción de confianza y deseo en la relación (Canto *et al.*, 2009). También, con respecto a las motivaciones de la conducta reconocidas en el lenguaje de la infidelidad, se advierten otras distinciones. Para las mujeres, el discurso de las causas, mayormente, gira sobre buscar una relación íntima y emocional con otra persona, el deseo de mejor sexo, la sensación de sentirse deseada y admirada, y vengarse de su pareja (Varela Macedo, 2014). En contraste, para los hombres, gira en torno a una necesidad de poseer a quien se desea, un impulso de excitación sexual, o un atractivo por la novedad

o juventud de la persona deseada (Blow y Hartnett, 2005; Varela Macedo, 2014). Todo esto puede indicar que, en el lenguaje usado sobre la infidelidad, hay un componente diferenciado. Para la mujer, el componente sexual-afectivo es marcado, mientras que, en el hombre, aparenta una tendencia a lo sexual-físico. Esto es lo que se buscará analizar: los usos del chisme de infidelidad en redes sociales, la memoria que se construye alrededor y las representaciones que se encuentran en el lenguaje del chisme de los tuits seleccionados.

## Método

Para describir la práctica del chisme de infidelidad de una pareja del espectáculo peruano en la red social X, se propone como técnica cualitativa un análisis de contenido de mensajes —o tuits— destacados de X-Twitter (Escobar *et al.*, 2022). Se busca plantear dos estados: primero, la descripción y, luego, las deducciones sobre el uso del lenguaje del chisme archivado en esos tuits de reciente creación. La intención es describir los usos del discurso que giran sobre la monogamia, el engaño y la información que se asocia de acuerdo con el género de quien es infiel. Las categorías que se analizarán en los tuits archivados son las siguientes: *monogamia*, *engaño* e *información sobre ser infiel según el género*. El procedimiento de análisis de datos sigue la forma de un análisis de redes sociales (ARS), en el que se recopilan los tuits relevantes buscan-

do las tendencias de proximidad entre los usuarios para identificar las intermediciones e influencias en la comunidad de interesados sobre el caso del chisme de infidelidad; luego, se agrupan en las categorías ya señaladas tras la revisión teórica; como tercer paso, se analiza la información en estas categorías buscando tendencias y patrones que ayuden a identificar los temas de interés para la discusión (Escobar *et al.*, 2022; Sanandres Campis, 2023). La confiabilidad se construye al considerar la influencia de usuarios clave para difundir información por la red y cómo se estructura esta información; así, se reconocen equivalencias de actores en la red durante el proceso de información de este chisme de infidelidad (Sanandres Campis, 2023; Verd Pericàs y Martí i Olivé, 1999).

El caso escogido sucede durante las primeras semanas del año 2024 alrededor de la pareja peruana formada por Christian Domínguez y Pamela Franco. En síntesis, hubo dos momentos. En el primer momento, se descubrió la infidelidad de él a partir de un video registrado en su camioneta a mediados de enero de 2024, donde tiene relaciones sexuales con una mujer fuera de su relación formal (Magaly ATV, 2024). El programa televisivo que lo difundió es conocido por su trabajo de décadas exponiendo chismes del espectáculo. Esto desencadenó un escándalo, porque Domínguez ya tenía una historia de ser infiel, al haber sido acusado de terminar sus anteriores relaciones por in-

fidelidades, aunque actualmente admitía estar feliz con Franco y su recién nacida hija. A raíz del escándalo, terminó su relación con Franco en un momento de alta exposición mediática para la pareja. El segundo momento ocurrió unas semanas después, cuando Franco, ya expareja de Domínguez, fue acusada de mantener una relación extramarital con un futbolista de la selección peruana en 2019; fue expuesta con grabaciones de llamadas, capturas de pantalla y fotos antiguas, a pesar de que negaba todo. Finalmente, ella, en una entrevista en televisión peruana, confesó que sí tuvo una relación clandestina con el futbolista, pero que fue antes de iniciar su relación con Domínguez (América Televisión, 2024). Ello causó otro revuelo y más habladurías, pues las conversaciones que tuvo con el futbolista y que llevaron a que acepte lo que negaba eran de inicios de 2024.

De esta forma, el caso se acerca a la definición más clásica de infidelidad en los estudios, como la relación sexual en una pareja heterosexual realizada fuera de un vínculo marital o convivencia formal, y que rompe un acuerdo de años de duración y con hijos de por medio (Blow y Hartnett, 2005). Es importante aclarar que hay formas más extensivas de definir la infidelidad, con rasgos amplios según tipos de vínculos, acciones y grados del vínculo, pero, por los fines metodológicos de este artículo, se opta por un caso cercano al estándar de los estudios en la literatura sobre la infidelidad.

La estrategia de muestreo fue un muestreo discrecional como método no probabilístico para segmentar a usuarios de la red que interactúan con el chisme de infidelidad. Esto se justifica como una selección basada en una perspectiva realista de la participación del usuario en actividades dentro de la red (Verd Pericàs y Martí i Olivé, 1999). Para ello, se recogieron los 60 tuits destacados al hacer las búsquedas en español de cada uno de los términos: *Christian Domínguez* —tuits publicados entre el 29 y el 31 de enero de 2024— y *Pamela Franco* —tuits publicados entre el 12 y el 14 de febrero de 2024—. Para la recolección, se utilizó la API oficial de la red (<https://developer.twitter.com/en>). Se revisaron el contenido textual e iconográfico para hacer un análisis descriptivo del lenguaje, los *hashtags* —cuando los hubo— y descriptores de las imágenes o videos.

Los criterios para determinar los tuits más destacados fueron que tuvieran una tasa por encima de los 20 retuits y más de 1000 impresiones en las fechas mencionadas. Las impresiones son las veces que aparece el tuit en las búsquedas o la línea de tiempo de recomendados de los usuarios de X, mientras que el retuit es replicar un tuit de otro en la propia línea de tiempo del usuario para informar a sus seguidores (TweetBinder, s. f.). En la búsqueda por *Domínguez*, de 5982 entradas, quedaron 61 tuits con esos criterios. En cambio, para el caso de *Franco*, solo alcanzaron 22, por lo que, haciendo una nueva re-

visión de los datos de 3257 entradas, se mantuvo la cantidad de impresiones en 1000, y se bajó a cuatro la cantidad de retuits para llegar a 54 selecciones. Para la recopilación, se utilizó la herramienta de Twitter Data de DiscoverText (<https://discovertext.com/2022/06/27/tools-for-twitter-data/>). Y se pulieron manualmente los identificadores y añadieron descriptores a las imágenes y videos de esta selección de 115 tuits destacados.

## Resultados y discusión

Algo para aclarar antes del análisis es que se presenta una diferencia en la cantidad de información y relevancia de ambas búsquedas. Para el caso de Domínguez, los retuits e impresiones presentaron un flujo muy alto, en el orden de las decenas o cientos de miles. Por tanto, se asevera que el alcance de esta información tuvo más relevancia en la red X. En contraste, en el caso de Franco, la cantidad de retuits e impresiones fue en una proporción de unidades o decenas de miles, una diferencia marcada frente al anterior término buscado. Ante ello, cabría plantear que, en este caso y para la sociedad peruana, la infidelidad de Domínguez como información e intención de memoria es más relevante. Lo que muestran estudios sobre el uso del lenguaje para hablar de la conducta de infidelidad entre géneros (Varela Macedo, 2014) es que el símbolo de solo acto sexual y físico es asociado a lo masculino. Y esta idea parece tener una relación con el chisme de infidelidad. Empero, hay que

sopesar que la historia de infidelidad asociada a Domínguez, como reincidente, también tiene un peso en este resultado y, por eso, hay una diferencia en el alcance e interés por generar nuevas memorias sobre él, más que sobre ella.

Para empezar con la descripción, se procedió a identificar a los usuarios con más difusión a través de la frecuencia de publicación y el tipo de influencia en la red, medida por la cantidad de seguidores hasta ese momento, así como por el total de las impresiones y los retuits. Esto se puede revisar en la Tabla 1, donde las cifras altas son números redondeados.

En la búsqueda de Domínguez, la cuenta con más publicaciones fue @RicLaTorreZ (La Torre, s. f.), una cuenta que difunde chismes del espectáculo y tiene una base de seguidores sobre este contenido. En los otros casos, fueron usuarios que tienen un estilo conectado al sarcasmo y uno de ellos prioriza contenido sobre un equipo de fútbol. La cuenta con más alcance que informó sobre el tema fue la de la abogada y periodista @rmapalacios (Palacios, s. f.), la de más seguidores en el Perú en febrero de 2024. Ella retuiteó un video sobre el tema de las infidelidades de Domínguez que hicieron colegas periodistas desde la plataforma TikTok. En el caso de Franco, la cuenta @RicLaTorreZ volvió a ser la que más publicó, y también es la de mayor alcance. Resalta que las otras dos cuentas se conectan con la parodia y el sarcasmo, y están asociadas a una iden-

**Tabla 1**  
*Descripción de usuarios por publicaciones y alcance*

Usuario	Seguidores	Frecuencia	Impresiones	Retuits
<b>Christian Domínguez</b>				
Cuentas de más publicación				
@RicLaTorreZ	38 400	4	416 000	332
@PitucadeBarrio	25 000	2	96 000	154
@TIMU1924	2700	2	110 000	49
@Arq_autodidacta	409	2	97 000	61
Cuenta de mayor alcance				
@rmapalacios	3 750 000	1	139 000	9
<b>Pamela Franco</b>				
Cuentas de más publicación				
@RicLaTorreZ	38 400	3	100 000	59
@yosoymiguel2024	5200	2	8000	20
@Rodrigo67554808	4500	2	100 000	184
Cuenta de mayor alcance				
@RicLaTorreZ	38 400	1	51000	43

tividad masculina por el nombre de pila de usuario; una de ellas, @Rodrigo67554808 (Fernandez, s. f.), consiguió tantas impresiones como la cuenta de chismes de espectáculos, y más retuits. Esto apunta a que el contenido temático de uno de sus tuits tuvo que ver con el repaso de la historia de infidelidades en un canal de televisión (Fernandez, 2024).

Comparando el total de impresiones de las cuentas con más publicaciones, se puede observar la distinción hecha al inicio. El total de impresiones de los tuits para la búsqueda *Domínguez* en la línea de tiempo de X está en una proporción de tres a uno frente a la búsqueda *Franco*. En la cantidad de retuits, también está presente una diferencia notable para el caso de él. Esto puede indicar el peso mediático que tiene la infidelidad asociada a la figura de Domínguez, lo que genera un mayor flujo de información sobre él, al parecer vinculado con la historia que él carga detrás.

Sobre este argumento, se puede observar la Tabla 2, que presenta individualmente los cinco tuits con mayor alcance, independientemente de la relevancia del usuario.

En la Tabla 2, se ven los cinco tuits con mayor alcance por cada término de búsqueda. En el caso de Domínguez, el uso de multimedia es resaltante. Se trata siempre de una mezcla de texto con imagen o video. Incluso, existe una particu-

laridad: hay tres cuentas que replican el mismo video, una explicación de periodistas en la plataforma TikTok sobre las infidelidades de Domínguez usando una pizarra y plumón, a manera de clase. El usuario @rolandodp88 (RolandoDiazP, s. f.) fue el primero que publicó este video descargado de otra plataforma a las 6:47 a. m. del 30 de enero señalando lo fortuito de la explicación (RolandoDiazP, 2024). Luego, la usuaria @itshazelbell (Hazel, s. f.) vuelve a subir el mismo video a las 11 a. m. (Hazel, 2024). Finalmente, la usuaria @rmapalacios, retuitea, al día siguiente, esta segunda subida agradeciendo y felicitando a los periodistas por explicar todo bien (Palacios, 2024). La réplica de este video por los tres usuarios llega a casi 500 000 interacciones en 48 horas.

Esto puede señalar tres cosas. Lo primero es que especialistas de la información, periodistas en este caso, pueden tener un afán histriónico y hacer una pieza didáctica audiovisual, usando su sapiencia en medios para colocar elementos de seriedad académica dentro de un chisme de infidelidad. Ello carga con paradoja de humor y solemnidad a un chisme, lo que lo hace más ameno y hasta elogiado. Lo segundo es que se apela directamente a la memoria, porque se recuerda todas las infidelidades de Domínguez, lo que conecta la posibilidad sancionadora del chisme como control social (Beersma y Van Kleef, 2011) con esclarecer la historia que se almacena del pasado romántico de él. Este es un claro ejemplo de uso de me-

**Tabla 2***Descripción de tuits con mayor alcance*

Usuario	Fecha	Impresiones	Retuits	Tipo de tuit
<b>Christian Domínguez</b>				
@sainteamelie	29-01	267 000	1000	Texto-imagen
@itshazelbell	30-01	194 000	153	Texto-video
@rolandodp88	30-01	164 000	632	Texto-video
@debeserfranco	30-01	153 000	413	Texto-imagen
@rmapalacios	31-01	139 000	9	Texto-video
<b>Pamela Franco</b>				
@_sisoi	12-02	326 000	929	Texto
@nerlx	12-02	111 000	731	Texto-imagen
@MeDicenPajita	14-02	59 000	26	Texto
@cuantosquiza	12-02	56 000	180	Texto-video
@Rodrigo67554808	13-02	56 000	136	Texto-imagen

moria, de renovación del lenguaje, pues se hace pedagogía con la historia infiel de un hombre reincidente y esto sirve para crear nuevas memorias sobre un patrón de infidelidad en él, tomado hasta de forma humorística. La infidelidad de Domínguez pasa a ser un recurso irónico o cómico en la sociedad peruana. Lo tercero es que el trasvase de plataformas es innegable. TikTok es una fuente de video que es replicada en X y el alcance audiovisual genera muchas más interacciones. Por ende, la interconexión de redes sociales está muy presente en este caso de chisme de infidelidad.

Los otros tuits usan imágenes que apuntan a la historia de infidelidad de Domínguez (Salas, 2024). O, incluso, el tuit con más alcance —casi 250 000 impresiones— le da un contexto dentro de la sociedad peruana con un marco político (Amelie, 2024). Esto señala la cuota de humor como difusor de este caso, como se ve en la Figura 1.

En la búsqueda de referencias a Franco, dos de los tuits con mayor difusión presentaron la característica de ser solo texto. Emitían una opinión dura sobre la conducta de ella con el futbolista o se cuestionaba el respaldo a su credibilidad por el solo hecho de ser mujer (Pajita, 2024; U Know, 2024). En cambio, los adjuntos de imágenes o videos no son directas alusiones a ella, sino que se usan plantillas de memes de internet para reforzar el sarcasmo (Nathalu, 2024) o alguna emoción

(Fernandez, 2024; Teo, 2024). Esto muestra que los juicios sobre las decisiones de ella son los que más han generado la construcción de información en torno a su participación en un triángulo amoroso con un hombre casado. Al parecer, en el tuit con más alcance, se usa una clara alusión a generar vergüenza con la dicotomía sexo-emoción, ya revisada en otros estudios sobre el lenguaje asociado a las mujeres (Varela Macedo, 2014). Esto va acompañado por el cuestionamiento a cómo se toma el chisme dentro del contexto de crisis en la sociedad peruana, como se ve en la Figura 2. Se trata de algo que no fue asociado en los tuits sobre Domínguez, lo cual ya empieza a marcar diferencias entre el discurso usado con ambos.

Para asociar las categorías de análisis en torno a la monogamia, el engaño y el ser infiel según el género en el nivel descriptivo, se toma como herramienta de recopilación la nube de palabras. En la Figura 3, se colocan las palabras asociadas a Domínguez; en la Figura 4, las asociadas a Franco.

En ambas búsquedas, resalta la relación que hay con el programa de espectáculo *Magaly TV* y la preposición negativa *no*. En la construcción del discurso del chisme, estos dos elementos tienen relevancia en los tuits seleccionados para este caso. Indican la connotación negativa de la infidelidad y la asociación del chisme a un programa de televisión, con términos asociados a esta narrativa: *ampay*, *urra-*

Figura 1

Publicaciones de @sainteamelie y @debeserfranco



Nota. De todos los presidentes que han estado durante los ampays de christian dominguez [Imagen adjunta] [Post], por Amelie [@sainteamelie], 29 de enero de 2024, X (<https://x.com/sainteamelie/status/1752187787842109721>); y Cómo es que recién me entero que Christian Dominguez estuvo con Melanie Martínez??!! [Imagen adjunta] [Post], por F. Salas [@debeserfranco], 30 de enero de 2024, X (<https://x.com/debeserfranco/status/1752405039002632344>).

**Figura 2**  
Publicaciones de @\_sisoi y @nerlx



*Nota. De Oe Pamela Franco, como te vas a dejar culear por Christian Cueva pues mana, no es por que sea casado [Post], por U Know [@\_sisoi], 12 de febrero de 2024, X ([https://x.com/\\_sisoi/status/1757143218037084630](https://x.com/_sisoi/status/1757143218037084630)); y El Perú yéndose a la mierda pero viendo el chisme de Pamela Franco, Pamela López y Christian Cueva [Imagen adjunta] [Post], por Nathalu [@nerlx\_], 12 de febrero de 2024, X ([https://x.com/nerlx\\_/status/1757123310414901335](https://x.com/nerlx_/status/1757123310414901335)).*





cos, *Magaly*. Ello propone una alta mediatización del chisme de este caso, en el que la reputación y el control social son ejecutados por la vía de un medio masivo (Beersma y Van Kleef, 2011; Esser, 2013). Ello genera nuevas memorias del chisme, porque los archivos de estos programas pueden ser reutilizados en discusiones conectadas al chisme de infidelidad dentro de la sociedad peruana.

Los nombres de los implicados también tienen un peso para identificar el *quiénes* del chisme y plantear asociaciones para alejarse de ellos o replantear nuevos discursos sobre quién tiene el atributo de infiel (Barret, 2006; Barret *et al.*, 2019). Para el caso de Domínguez, aparecen Pamela Franco, su pareja; y Mary Moncada, la mujer con la que fue infiel. En el de Franco, se alude a su expareja Christian, el futbolista del mismo nombre y la esposa de este. Se crea, así, un sistema de personajes unidos a la reputación de infiel, que son usados como casos-modelo, como señala la teoría: sujetos que la sociedad peruana no aprueba ni promueve en torno a la infidelidad (Canto *et al.*, 2009). Y esto es igual tanto para Domínguez como para Franco.

Un punto en el que hay diferencia es que, en el caso de Domínguez, *infiel* e *infidelidad* tienen una mayor relevancia, mientras que, en Franco, resaltan palabras como *verdad*, *amante* y *yo*. Es como si el reconocimiento del pronombre *yo* le diera más compromiso a ella y fuera su ser. En contraste, con Domínguez, no hay tanto

peso en las decisiones de su ser. Ello puede vincularse con las construcciones narrativas que se les atribuye por separado a miembros de distinto género en una pareja, lo que preserva una memoria social de la sociedad peruana a través del control social del chisme (Blow y Hartnett, 2005; Perpinyà-Morera y Cid-Leal, 2020).

Sobre esto, su identidad como estrellas de televisión también añade similitudes al identificar canales de televisión —como América— o programas de televisión en los que se discute el chisme de cada uno: *Amor y fuego*, *Arriba mi gente*, etcétera. Por tanto, el espacio de referencia es parte del lenguaje del chisme mediático. De esta forma, el discurso del chisme mediático evoluciona el lenguaje al introducir referentes e identificadores que facilitan comunicar en tiempos actuales (Dunbar, 1996, 2004). Los nombres de estos programas y los conductores se vuelven como *hashtags* o sustantivos al introducir un tópico. Decir *Magaly TV* rápidamente da a entender el discurso dentro de una lógica de chisme de espectáculo en la sociedad peruana. No solo es un programa en el que se propala el chisme, sino que son quienes comentan luego el chisme en televisión. Se genera una comunicación en red entre lo que se ve en la pantalla televisiva y lo que se replica en estos tuits destacados para los interesados en el chisme.

Asimismo, para identificar a Domínguez se alude a *chamba*, *pasado*, *tremendo*, *carro*, *familia*, *separación*, *información*,

*valores, malo*. En cambio, con Franco se alude a *mentiras, creerle, relación, amante, asco, casa, hija*. Aquí se puede notar que los atributos semánticos para él se conectan con un rol de proveer —*chamba, familia*—, juicios morales —*malo, tremendo*— y hasta posesiones como el vehículo. En contraste, con ella los términos giran en torno a la credibilidad, los espacios íntimos —como la casa o la relación— y vínculos con la hija o la comunicación. Incluso, el uso de adjetivos, con ella, se vincula al *asco*; con él, a *tremendo*. Se plantea una severidad en el grado de rechazo ante las conductas de ella, presente en algunos tuits. Nótese que solo en el caso de ella aparece la palabra *muerte*, algo alarmante en el discurso y que indica evaluaciones exageradas sobre el tipo de infidelidad femenina en la sociedad peruana. Esto apunta a una narrativa social (Cook, 2013; Hafer *et al.*, 2005) y peligrosa, indudablemente, porque señala la nulidad del ser femenino como efecto del chisme, en este caso. También las asociaciones al cuerpo son más extensivas con ella: *ovarios, culear, feo, pipileptico, calato*; con él, solo se asocia el término físico *feo*, además de la mención de un insulto homofóbico.

En este punto, es crucial reflexionar sobre las diferencias entre ambas partes de la pareja al analizar las temáticas de este caso, comenzando por los estereotipos culturales. La infidelidad reconocida en el caso de Domínguez se percibe como un proceso que afecta su rol de protector o la

confianza. En cambio, en el caso de Franco, se cuestionan seriamente aspectos de su identidad, sus relaciones e, incluso, su seguridad personal. Estos estereotipos culturales nos llevan a considerar que, en la sociedad peruana, el chisme funciona como una herramienta que establece expectativas de género y las vincula con diferencias biológicas para juzgar las acciones de hombres y mujeres.

El rol femenino, asociado a la crianza materna, el cuidado del hogar y la gestión emocional, está en entredicho debido a la conducta de infidelidad. Por otro lado, se cuestiona la conducta infiel desde la perspectiva del rol masculino, relacionado con la racionalidad, la confiabilidad como protector y la provisión económica en la relación. La atribución de roles basada en diferencias biológicas refleja mandatos sociales para hombres y mujeres. Estos mandatos son inflexibles y las diferencias semánticas mencionadas anteriormente indican que el control varía según los estereotipos de género, lo que afecta las sanciones en la reputación si no se ajustan a estos mandatos. La probable repercusión de estos chismes es que, en la sociedad peruana, se naturalizan las desigualdades de género, se ejerce un control más riguroso sobre la sexualidad femenina y se difunde de manera más violenta la conducta infiel de las mujeres en comparación con la de los hombres.

Por otra parte, se visualiza que el engaño es lo primero reconocido, desde el *no*, la

alusión a *mentiras* o *infiel* y la separación en los chismes de infidelidad de este caso. Lo segundo es la información asociada a ser infiel diferenciada por género. Con Domínguez, se conectan a su historia de infiel su responsabilidad en la familia y juicios morales; con Franco, se llegan a mencionar un rol como amante, la mentira, y asociaciones a la casa, la hija y la comunicación. También la asociación a atributos del físico es más notoria en el discurso sobre el chisme de ella en comparación con el caso de él. Como el contexto de ambos es ser estrellas televisivas, el espacio de referencia y que un programa de espectáculos emblemático haya tenido que ver con el chisme reafirma que, en la mediatización del chisme en el Perú, hay una periodista y un programa como figuras insignia. Por último, la monogamia no tiene mayor relevancia en la descripción de palabras; las asociaciones a la relación y la familia pueden vincularse, pero no ocurre tan claramente como en las otras categorías. Esto puede deberse a que, en las asociaciones en torno a esta pareja, la idea de duración o compromiso no resultaba una narrativa muy esperable.

## **Conclusiones**

El objetivo planteado para este artículo fue describir el discurso del chisme de infidelidad sobre una pareja del espectáculo peruano en la red social X para construir memorias en la sociedad peruana sobre contenido relacionado con la monogamia, el engaño y la información

de infiel asociada al género. Se utilizó un análisis de contenido descriptivo de un caso mediático, para lo cual se recopilamos dos días de tuits destacados de la red social X. Se pudo encontrar que, en la información seleccionada de este caso, en cuanto al engaño, se asocian hechos a la memoria, como la mentira, la infidelidad, y se reconocen identidades, como un programa y una conductora. Esto explica que ya existen convenciones usadas en la mediatización del chisme de infidelidad, que forman parte tácita de lo que se comunica sobre infidelidad o chisme en la sociedad peruana.

Sobre cómo se diferencia por género la información sobre ser infiel, en el caso del hombre, hay vínculos con su historia, su responsabilidad en la relación y juicios morales que reprochan su conducta, pero hay una propensión al uso del humor como una herramienta que insensibiliza el ataque o vuelve con menor rechazo el control social hacia él. En el caso de la mujer, hay juicios sobre su conducta, pero suele haber menos componentes de humor, y más severidad en las categorizaciones sobre sus motivaciones y sus malas decisiones; incluso, en el lenguaje del chisme construido alrededor de ella, aparecen la fatalidad o ciertos tópicos corporales.

Un detalle resaltante es que la memoria de infidelidad de Domínguez también parece ser un vehículo para popularizar los chismes sobre él. Esto se nota por el

alcance de retuits e impresiones de su chisme. Ello habla de que la memoria del chisme de infidelidad sirve para multiplicar el alcance y la sociabilización cuando surgen nuevos chismes. La reputación se daña, pero parece haber un punto de giro en el que esto se vuelve un beneficio social, porque se habla más de eso y se interesan más en las conductas de los reincidentes. En el caso de Domínguez, esto tiene que ver con la infidelidad.

Con respecto a la monogamia, esta ha sido casi nada relevante dentro del chisme de infidelidad de este caso, porque no se mencionan en el discurso valores de duración o compromiso en esta relación, sino que se asocian valores de humor, por ejemplo, que ya se esperaba que sucediera una infidelidad. La mayor sorpresa radica en descubrir que ella fue infiel antes de empezar una relación con él.

Por último, se reconoce que este artículo tiene limitaciones. Una de ellas tiene que ver con los criterios de selección, que llevaron a una reducida cuenta de tuits por analizar; se priorizó el alcance popular de pocos tuits frente a una cantidad masiva de tuits por revisar. Esto implica resultados muy puntuales y asociados solo a este caso, sin ninguna pretensión de generalizar conclusiones. También, se señala que se pueden generar nuevos resultados si se amplía la escala temporal o se comparan más casos. Sin embargo, el fin de esta investigación fue hacer un análisis descriptivo de un caso limitado en tiempo para

explorar cómo la memoria en internet genera nuevas formas de lenguaje y sociabilización alrededor del chisme. Más que señalar conclusiones tajantes, se propuso abrir interrogantes. Otro punto importante es que el análisis descriptivo tiene limitaciones, por la subjetividad y la poca cantidad de entradas analizadas; por eso, estos resultados son solo útiles para este caso. Sin duda, análisis temáticos o estructurales podrían encontrar nuevas interrogantes y afirmaciones. Una posible recomendación para profundizar en la mediatización del chisme, lo que se archiva de ellos en redes y su conexión con la sociedad peruana es realizar un análisis de la memoria archivada en internet con otras herramientas y técnicas.

## REFERENCIAS

- Amelie [@sainteamelie]. (2024, 29 de enero). *todos los presidentes que han estado durante los ampays de christian dominguez* [Imagen adjunta] [Post]. X. <https://x.com/sainteamelie/status/1752187787842109721>
- América Televisión. (2024, 12 de febrero). *Mande Quien Mande: En exclusiva, Pamela Franco se confiesa (HOY)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=H4MTnwwLw6c>
- Barrett, L. F. (2006). Are emotions natural kinds? *Perspectives on Psychological Science*, 1(1), 28-58. <https://doi.org/10.1111/j.1745-6916.2006.00003.x>
- Barrett, L. F., Adolphs, R., Marsella, S., Martínez, A. M. y Pollak, S. D. (2019). Emotional expressions reconsidered: Challenges to inferring emotion from human facial movements. *Psychological Science in the Public Interest*, 20(1), 1-68. <https://doi.org/10.1177/1529100619832930>
- Beersma, B. y Van Kleef, G. A. (2011). How the grapevine keeps you in line: Gossip increases contributions to the group. *Social Psychological and Personality Science*, 2(6), 642-649. <https://doi.org/10.1177/1948550611405073>
- Blow, A. J. y Hartnett, K. (2005). Infidelity in committed relationships I: A methodological review. *Journal of Marital and Family Therapy*, 31(2), 183-216. <https://doi.org/10.1111/j.1752-0606.2005.tb01555.x>
- Buss, D. M. (2016). *The evolution of desire: Strategies of human mating* (Revised and updated ed.). Basic Books. (Trabajo original publicado en 1994)
- Camacho, J. M. (2004). *Fidelidad e infidelidad en las relaciones de pareja. Nuevas respuestas a viejos interrogantes*. Dunken Ediciones.
- Canto Ortiz, J. M., García Leiva, P. y Gómez Jacinto, L. (2009). Celos y emociones: factores de la relación de pareja en la reacción ante la infidelidad. *Athena digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, (15), 39-55. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/von15.528>
- Cook, T. (2013). Evidence, memory, identity, and community: Four shifting archival paradigms. *Archival Science*, 13(2-3), 95-120. <https://doi.org/10.1007/s10502-012-9180-7>
- DeSteno, D., Valdesolo, P. y Bartlett, M. Y. (2006). Jealousy and the threatened self: Getting to the heart of the green-eyed monster. *Journal of Personality and Social Psychology*, 91(4), 626-641. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.91.4.626>
- Dodig-Crnkovic, G. y Anokhina, M. (2008). Workplace gossip and rumor: The information ethics perspective. En T. W. Bynum, M. Calzarossa, I. de Lotto y S. Rogerson (Eds.), *Proceedings of the Tenth International Conference: Living, working and learning beyond technology - ETHICOMP 2008* (pp. 193-201). Tipografía Commerciale; Universidad de Pavia.
- Dores Cruz, T. D., Thielmann, I., Columbus, S., Molho, C., Wu, J., Righetti, F., De Vries, R. E., Koutsoumpis, A., Van Lange, P. A. M., Beersma, B. y Balliet, D. (2021). Gossip and reputation in everyday life. *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, 376(1838), 20200301. <https://doi.org/10.1098/rstb.2020.0301>

- Dunbar, R. I. (1996). *Grooming, gossip, and the evolution of language*. Harvard University Press.
- Dunbar, R. I. (2004). Gossip in evolutionary perspective. *Review of General Psychology*, 8(2), 100-110. <https://doi.org/10.1037/1089-2680.8.2.100>
- Ellwardt, L. (2019). Gossip and reputation in social networks. En F. Giardini y R. Wittek (Eds.), *The Oxford Handbook of Gossip and Reputation* (pp. 434-457). Oxford University Press.
- Escobar, M., Gil Moreno, E. y Calvo López, C. (2022). Análisis de la dinámica, la estructura y el contenido de los mensajes de Twitter: violencia sexual en #Cuéntalo. *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, (53), 89-119. <https://doi.org/10.5944/empiria.53.2022.32614>
- Esser, F. (2013). Mediatization as a challenge: Media logic versus political logic. En H. Kriesi, S. Lavenex, F. Esser, J. Matthes, M. Bühlmann y D. Bochler (Eds.), *Democracy in the age of globalization and mediatization. Challenges to democracy in the 21st century series* (pp. 155-176). Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1057/9781137299871\\_7](https://doi.org/10.1057/9781137299871_7)
- Fernandez, R. [@Rodrigo67554808]. (s. f.). Posts [Perfil de X]. X. Recuperado el 22 de febrero de 2024 de <https://x.com/Rodrigo67554808>
- Fernandez, R. [@Rodrigo67554808]. (2024, 13 de febrero). *Se han dado cuenta que en toda la programación de AméricaTV hay infieles? Mañana: Janet Barboza, Brunella Horna y Christian* [Imagen adjunta] [Post]. X. <https://x.com/Rodrigo67554808/status/1757539499494580365>
- Fincham, F. D. y May, R. W. (2017). Infidelity in romantic relationships. *Current Opinion in Psychology*, 13, 70-74. <https://doi.org/10.1016/j.copsyc.2016.03.008>
- González-Rivera, J. A., Aquino-Serrano, F. y Pérez-Torres, E. M. (2019). Relationship satisfaction and infidelity-related behaviors on social networks: A preliminary online study of Hispanic women. *European Journal of Investigation in Health Psychology and Education*, 10(1), 297-309. <https://doi.org/10.3390/ejihpe10010023>
- Hazel [@itshazelbell]. (s. f.). Posts [Perfil de X]. X. Recuperado el 22 de febrero de 2024 de <https://x.com/itshazelbell>
- Hazel [@itshazelbell]. (2024, 30 de enero). *Los de Psicología pueden hacer una tesis de christian dominguez xd* [Video adjunto] [Post]. X. <https://x.com/itshazelbell/status/1752372238790058103>
- Hafer, C. L., Bègue, L., Choma, B. L. y Dempsey J. (2005). Belief in a just world and commitment to long-term deserved outcomes. *Social Justice Research*, 18, 429-444. <https://doi.org/10.1007/s11211-005-8569-3>
- Hjarvard, S. (2016). Mediatización: la lógica mediática de las dinámicas cambiantes de la interacción social. *La Trama de la Comunicación*, 20(1), 235-252. <https://www.redalyc.org/pdf/3239/323944778013.pdf>
- International Council on Archives. (2011, 10 de noviembre). *Declaración universal de los archivos - UDA*. Grupo de Expertos en Promoción - AEG. <https://www.ica.org/es/resource/declaracion-universal-de-los-archivos-uda/>

- International Council on Archives. (2023, noviembre). *Records in contexts: Conceptual model*. Expert Group on Archival Description. <https://www.ica.org/app/uploads/2023/12/RiC-CM-1.0.pdf>
- Keltner, D., Van Kleef, G. A., Chen, S. y Kraus, M. W. (2008). A reciprocal influence model of social power: Emerging principles and lines of inquiry. *Advances in Experimental Social Psychology*, 40, 151-192. [https://doi.org/10.1016/S0065-2601\(07\)00003-2](https://doi.org/10.1016/S0065-2601(07)00003-2)
- Knopp, K., Scott, S., Ritchie, L., Rhoades, G. K., Markman, H. J. y Stanley, S. M. (2017). Once a cheater, always a cheater? Serial infidelity across subsequent relationships. *Archives of Sexual Behavior*, 46, 2301-2311. <https://doi.org/10.1007/s10508-017-1018-1>
- La Torre, R. [@RicLaTorreZ]. (s. f.). Posts [Perfil de X]. X. Recuperado el 22 de febrero de 2024 de <https://x.com/riclatorrez>
- Lind, P. G., Da Silva, L. R., Andrade, J. S., Jr., y Herrmann, H. J. (2007). Spreading gossip in social networks. *Physical Review E. Covering Statistical, Nonlinear, and Soft Matter Physics*, 76(3), 036117. <https://doi.org/10.1103/physreve.76.036117>
- Magaly ATV. (2024, 29 de enero). *Mujer ampayada en auto con Christian Domínguez lo 'echa': "Es flexible el muchacho"* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=uTc-TEd5jy4>
- McAndrew, F. T., Bell, E. K. y Garcia, C. M. (2007). Who do we tell and whom do we tell on? Gossip as a strategy for status enhancement. *Journal of Applied Social Psychology*, 37(7), 1562-1577. <https://doi.org/10.1111/j.1559-1816.2007.00227.x>
- Mesoudi, A., Whiten, A. y Dunbar, R. (2006). A bias for social information in human cultural transmission. *British Journal of Psychology*, 97(3), 405-423. <https://doi.org/10.1348/000712605X85871>
- Nathalu [@nerlx\_]. (2024, 12 de febrero). *El Perú yéndose a la mierda pero viendo el chisme de Pamela Franco, Pamela López y Christian Cueva*. [Imagen adjunta] [Post]. X. [https://x.com/nerlx\\_/status/1757123310414901335](https://x.com/nerlx_/status/1757123310414901335)
- Nicholson, N. (2008). Evolutionary psychology, organizational culture, and the family firm. *Academy of Management Perspectives*, 22(2), 73-84. <https://doi.org/10.5465/amp.2008.32739760>
- Pajita [@MeDicenPajita] (2024, 14 de febrero). *Ethelcucha: Quiero crearle a Pamela Franco xq es mujer. Dejen de crearle a la gente por el genero. Crean en*. [Post]. X. <https://x.com/MeDicenPajita/status/1757778519038316749>
- Palacios, R. M. [@rmapalacios]. (s. f.). Posts [Perfil de X]. X. Recuperado el 22 de febrero de 2024 de <https://x.com/rmapalacios>
- Palacios, R. M. [@rmapalacios]. (2024, 31 de enero). *Mil gracias por el video. No tengo idea de quienes son estas personas, ni porque son de interés público, pero* [Video adjunto] [Post]. X. <https://x.com/rmapalacios/status/1752785635025223838>
- Perpinyà-Morera, R. y Cid-Leal, P. (2020). Memoria de la ciudadanía: preservación de archivos de movimientos sociales y movilizaciones ciudadanas. *Profesional de la Información*, 29(6), e290610. <https://doi.org/10.3145/epi.2020.nov.10>

- Pietrosemoli, L. (2009). El chisme y su función en la conversación. *Lengua y Habla*, (13), 55-67. <https://www.redalyc.org/pdf/5119/511951369005.pdf>
- Redhead, G. y Dunbar, R. I. (2013). The functions of language: An experimental study. *Evolutionary Psychology*, 11(4), 845-854. <https://doi.org/10.1177/147470491301100409>
- RolandoDiazP [@rolandodp88]. (s. f.). Posts [Perfil de X]. X. Recuperado el 22 de febrero de 2024 de <https://x.com/rolandodp88>
- RolandoDiazP [@rolandodp88]. (2024, 30 de enero). *La información que no buscaba pero necesitaba. INFIDELIDAD ES UNA PALABRA Y CHRISTIAN DOMÍNGUEZ EL SIGNIFICADO* [Video adjunto] [Post]. X. <https://x.com/rolandodp88/status/1752297373064110353>
- Salas, F. [@debesserfranco]. (2024, 30 de enero). *Cómo es que recién me entero que Christian Domínguez estuvo con Melanie Martínez??!* [Imagen adjunta] [Post]. X. <https://x.com/debesserfranco/status/1752405039002632344>
- Sanandres Campis, E. (2023). Aplicación del Análisis de Redes Sociales para el estudio de las redes de comunicación en línea: evidencia empírica de Twitter. *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, (57), 165-188. <https://doi.org/10.5944/empiria.57.2023.36434>
- Shackelford, T. K., Schmitt, D. P. y Buss, D. M. (2005). Universal dimensions of human mate preferences. *Personality and Individual Differences*, 39(2), 447-458. <https://doi.org/10.1016/j.paid.2005.01.023>
- Teo [@cuantosquiza]. (2024, 12 de febrero). *Magaly bailando con los urracos sabiendo que hoy en la noche no dejará ni la uña de Pamela Franco*. [Video adjunto] [Post]. X. <https://x.com/cuantosquiza/status/1757129581495005633>
- TweetBinder. (s. f.). Guía definitiva para estadísticas de X (Twitter). *TweetBinder Blog*. <https://www.tweetbinder.com/blog/es/estadisticas-twitter/>
- U Know [@sisoi]. (2024, 12 de febrero). *Oe Pamela Franco, como te vas a dejar culear por Christian Cueva pues mana, no es por que sea casado* [Post]. X. <https://x.com/sisoi/status/1757143218037084630>
- Varela Macedo, M. (2014). Estudio sobre infidelidad en la pareja: análisis de contenido de la literatura. *Alternativas en Psicología*, (30), 36-49. <https://alternativas.me/numeros/18-numero-30-febrero-julio-2014/54-estudio-sobre-infidelidad-en-la-pareja-analisis-de-contenido-de-la-literatura>
- Vaidyanathan, B., Khalsa, S. y Ecklund, E. H. (2016). Gossip as social control: Informal sanctions on ethical violations in scientific workplaces. *Social Problems*, 63(4), 554-572. <https://doi.org/10.1093/socpro/spwo22>
- Verd Pericàs, J. M. y Martí i Olivé, J. (1999). Muestreo y recogida de datos en el análisis de redes sociales. *Quèstió. Quaderns d'Estadística i Investigació Operativa*, 23(3), 507-524. <http://hdl.handle.net/2099/4120>

- Vossler, A. y Moller, N. P. (2020). Internet affairs: Partners' perceptions and experiences of internet infidelity. *Journal of Sex & Marital Therapy*, 46(1), 67-77. <https://doi.org/10.1080/0092623X.2019.1654577>
- Yamamoto, J. (2016). The social psychology of Latin American happiness. En M. Rojas (Ed.), *Handbook of happiness research in Latin America. International handbooks of quality-of-life* (pp. 31-49). Springer, Dordrecht. [https://doi.org/10.1007/978-94-017-7203-7\\_3](https://doi.org/10.1007/978-94-017-7203-7_3)
- Yamamoto, J. (2019). *La gran estafa de la felicidad*. Paidós.

**Autor correspondiente:** Augusto-Pavel Solís López  
(pavel.solis@pucp.edu.pe)

**Roles de autor: Solís López, A. P.:** conceptualización; metodología; análisis formal; investigación; recursos; curación de datos; escritura, borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; administración del proyecto

**Cómo citar este artículo:** Solís López, A. P. (2024). Memoria archivada del chisme. Análisis de un caso de infidelidad mediática. *Conexión*, (21), 71-99. <https://doi.org/10.18800/conexion.202401.003>

**Primera publicación:** 25 de julio de 2024  
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.003>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.



**Digitalización, interpretación y mediaciones en la exposición «Emilio Díaz. Esplendor del retrato fotográfico en Arequipa. 1893-1920», de 2018**

**Digitization, Interpretation and Mediations in the Exhibition “Emilio Díaz. Esplendor del Retrato Fotográfico en Arequipa. 1893-1920”, 2018**

---

---

SERGIO ENRIQUE ZÚÑIGA BARDALES

Sergio Zúñiga Bardales es licenciado en Publicidad por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y técnico profesional en fotografía por el Instituto Peruano de Arte y Diseño (IPAD). Actualmente, cursa la maestría en Antropología Visual en la Escuela de Posgrado de la PUCP y es docente a tiempo parcial en la misma universidad. Su perfil académico se enfoca en procesos de digitalización de imágenes y creación de valor en cultura material.



---

## **Digitalización, interpretación y mediaciones en la exposición «Emilio Díaz. Esplendor del retrato fotográfico en Arequipa. 1893-1920», de 2018**

## **Digitization, Interpretation and Mediations in the Exhibition “Emilio Díaz. Esplendor del Retrato Fotográfico en Arequipa. 1893-1920”, 2018**

---

Sergio Enrique Zúñiga Bardales  
Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú  
szuniga@pucp.edu.pe (<https://orcid.org/0009-0002-5015-705X>)  
Recibido: 15-03-2024 / Aceptado: 14-05-2024  
<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.004>

---

### RESUMEN

La digitalización de archivos fotográficos de época es una práctica recurrente al momento de realizar investigaciones y exposiciones. Estos procesos son de gran importancia, ya que, mediante estos, se crea nueva cultura material: nuevos objetos digitales con características particulares y distintas al original. Estos objetos digitales surgen de un proceso técnico, que resulta ser la convergencia de diversas subjetividades y puntos de vista sobre el objeto fotográfico. El proceso de digitalización es uno mediado por diversos humanos —el curador, la conservadora, el digitalizador— y no humanos —escáneres, cámaras fotográficas digitales—. Esto contribuye a poner en discusión cómo un proceso que suele ser considerado como simplemente técnico y casi objetivo es, en realidad, una cocreación performativa entre humanos y no humanos, cuyas de-

cisiones y agencia reestructuran el significado y valor del archivo.

### ABSTRACT

The digitization of heritage photographic archives is a recurring practice when doing research and exhibitions. These processes are of great importance since, through them, new material culture is created: new digital objects with particular characteristics that are different from the original. The digital objects arise from a technical process, which turns out to be the convergence of different subjectivities and points of view on the photographic object. The digitization is a mediated process by different humans—the curator, conservator-restorer, digitizer—and no-humans—scanners, digital cameras. This contributes to the discussion of how a process that is often considered simply technical and almost objective is actually

a performative cocreation between humans and non-humans whose decisions and agency restructure the meaning and value of the archive.

#### PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Digitalización, preservación digital, exposiciones fotográficas, archivos fotográficos, Emilio Díaz, Arequipa / digitization, digital preservation, photographic exhibitions, photographic archives, Emilio Díaz, Arequipa

En el Perú, existe una gran variedad de esfuerzos de digitalización de material fotográfico realizados por instituciones, coleccionistas, investigadores, entre otros. Los procesos de digitalización tienen diferentes matices, los cuales afectan la construcción de significados y valores de los archivos digitales y los repositorios en los que se encuentran. Por parte de instituciones, tenemos como ejemplo el archivo fotográfico del periódico *El Comercio*<sup>1</sup>. También la Asociación Martín Chambi ha culminado la digitalización y catalogación de todo el archivo del fotógrafo, con cerca de 40 000 fotografías. Por el lado de instituciones del conocimiento, como universidades, la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) tiene bajo su gestión las colecciones de los

fotógrafos Daniel Pajuelo y Jaime Rázuri, y el proyecto TAFOS<sup>2</sup>, colecciones que están en constante digitalización y catalogación para ser investigadas y expuestas en diferentes lugares. Por el lado de las instituciones públicas, la Biblioteca Nacional del Perú (BNP) posee una serie de colecciones fotográficas; una de ellas es el archivo fotográfico Courret, el cual ha sido digitalizado en 2014 (Biblioteca Nacional del Perú, 2016) y recientemente considerado como patrimonio nacional y memoria del mundo por la UNESCO. Por otro lado, están los casos de coleccionistas, quienes tienen un acervo fotográfico. Para darlo a conocer, han tenido que digitalizar los archivos; ejemplos de esta situación son las fotografías de Max T. Vargas (Garay, 2015), Max Uhle (Garay, 2017), Guillermo Montesinos Pastor (Garay y Villacorta, 2020) y Elías del Águila (Trivelli *et al.*, 2017), cuyos archivos han sido expuestos en galerías. Y, así como estos casos, existen bastantes esfuerzos de digitalización de archivos fotográficos. El presente trabajo tomará el caso de la exposición «Emilio Díaz. Esplendor del retrato fotográfico en Arequipa. 1893-1920», realizada en 2018 en Arequipa como parte de un trabajo de investigación y curaduría de un material fotográfico del coleccionista Miguel Cordero, uno de los tantos esfuerzos de digitalización realizados en los últimos años.

<sup>1</sup> Al respecto, pueden verse Córdova y García (2020) y la web del archivo (El Comercio, s. f.).

<sup>2</sup> Pueden verse en Pontificia Universidad Católica del Perú (s. f.) y en Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP (s. f.), respectivamente. Este último ha realizado una exposición sobre el proyecto en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Centro de Documentación del Perú Contemporáneo, s. f.).

Estos procesos son sumamente importantes, ya que, mediante estos, se crea una nueva cultura material: objetos digitales con características particulares y distintas al original. De esta manera, el objeto digital que surge del proceso de digitalización de un archivo fotográfico no solamente carga con los significados y valores de la imagen original, sino que también adquiere significados y categorías exclusivas del ámbito digital, además de los contextos en los que se realizan estos procesos. Todo esto ocurre sin dejar de lado que el objeto digital también adquiere la intención o visión que el curador y los técnicos digitalizadores tienen sobre la imagen, el autor y —para casos como el trabajado en este artículo— la exposición.

El objetivo de la presente investigación es dar cuenta de cómo los aspectos técnicos de la digitalización de archivos convergen con las subjetividades curatoriales en la exposición fotográfica «Emilio Díaz. Esplendor del retrato fotográfico en Arequipa. 1893-1920» (Garay y Villacorta, 2018).

## **Estado del arte**

### ***Los trabajos de investigación de fotografía de archivo***

La gran mayoría de los trabajos realizados en torno a los archivos fotográficos, como los señalados en la introducción, son investigaciones de carácter histórico sobre el archivo que buscan tener información sobre el autor y su recorrido laboral ar-

tístico. Ejemplos de estos son los libros e investigaciones de la historia del estudio Courret: estos detallan la migración del fotógrafo; de quién aprendió y a quién enseñó; a quiénes fotografió y de qué manera lo hizo; incluso, datos sobre el cierre del estudio y su liquidación (Deustua, 2009; Estela-Vilela, 2021; McElroy, 2000; Schwarz, 2007, 2017; Tauzin-Castellanos, 2019). Son pocos los trabajos sobre la constitución de los archivos o colecciones y el trabajo realizado con ellos; por ejemplo, para el caso Courret, existe un minidocumental sobre el trabajo de resguardo de los negativos en placas de vidrio de un extrabajador del estudio hasta que la BNP adquirió el acervo fotográfico (Mejía, 2003) para, luego, realizar un trabajo de catalogación y limpieza gracias al apoyo del Gobierno francés (Deustua, 2009). Otros tipos de trabajo de investigación buscan activar los archivos, sacarlos y ponerlos en conversación con diferentes públicos; ejemplo de esto es el caso de Spitta (2014), que saca las imágenes de Chambi fuera del archivo para dialogar con las personas y la ciudad, y ver de qué manera estas imágenes afectan la identidad de los retratados y los espacios. Otro ejemplo es el trabajo sobre los talleres de TAFOS en San Marcos; se rescatan las imágenes y representaciones de violencia para traer a la actualidad el carácter político del archivo, lo cual culminó en una exposición de este en la misma universidad (Colunje y Zevallos, 2020). Desde lo digital, las activaciones del archivo suelen ser compartidas a través de las redes sociales;

Cánepa Koch (2017) desarrolla un trabajo con el archivo Brüning para seguir las fotografías del archivo y la apropiación de las imágenes digitalizadas para ser compartidas en páginas de Facebook como Antiguas Fotos de Chiclayo e Imágenes Lambayeque, en las cuales se comparten y discuten las imágenes del archivo, lo que, en muchas ocasiones, genera discursos identitarios.

Vemos, pues, que los trabajos realizados son específicos sobre temas históricos, sobre el contenido de las imágenes y un poco sobre la relación de las personas con ellas. No se detienen a ver los procesos que suceden a la hora de realizar las investigaciones que acaban en exposiciones, es decir, en la curaduría y la digitalización. Estos procesos son importantes para los trabajos con los archivos fotográficos; en muchas ocasiones, se pasa por encima de estas decisiones sin cuestionar la influencia que pueden tener sobre el archivo, pues el trabajo de la digitalización se considera como algo técnico y la curaduría —que, en estos casos, se junta con la información histórica del archivo— se piensa como objetiva, ya que se presenta más cerca de lo histórico que de lo artístico.

### ***Trabajos sobre los procesos de digitalización***

Los trabajos sobre los procesos de digitalización abordan diversas perspectivas. Por el lado de las instituciones, el pa-

norama es ligeramente distinto, ya que cuentan con trabajos de investigación sobre los archivos y la digitalización desde aproximaciones diversas. En relación con las decisiones desde las instituciones, Vázquez de Parga (2014) realiza un trabajo sobre las decisiones que se toman al momento de hacer un proyecto de digitalización desde el punto de vista de instituciones de archivos; plantea la forma en la que presentan los proyectos, su financiamiento y muchos detalles, lo cual fue presentado en una exposición ante la Biblioteca Nacional del Perú y el Archivo General de la Nación. Siguiendo en el ámbito institucional, Göbel y Chicote (2017) proponen que la transformación digital y, en concreto, la digitalización permiten la reconfiguración de los objetos de los archivos en tanto que pueden ser distribuidos en diversas unidades organizativas, instituciones y lugares. El archivo digital sale del espacio en el cual se encuentra y genera nuevas estructuras de distribución. Finalmente, se plantea que la digitalización, por su naturaleza, permite disminuir desigualdades de acceso al conocimiento, pero que también puede crear nuevas brechas, fragmentaciones y desigualdades, o acentuar otras que no se estaban evidenciando antes del proceso de digitalización.

El trabajo de Ringel y Ribak (2021) se enfoca en el aspecto técnico de la digitalización en el área correspondiente de la Biblioteca Nacional de Israel, bajo una perspectiva de la teoría del actor-red (La-

tour, 2008), además de plantear el espacio de digitalización como un lugar de generación de conocimiento para hacer un paralelo con los trabajos de laboratorio en ciencias (Latour y Woolgar, 1979/1986) y, así, prestar atención especial a la interacción entre humanos y no humanos en el proceso de digitalización. Tras un trabajo etnográfico, concluyen que la digitalización es un trabajo manual intenso y creativo, y una cocreación performativa entre humanos y no humanos. El trabajo de digitalización es hecho por comunidades de práctica locales que toman decisiones basadas en su experiencia, en su conocimiento técnico y según su relación con los equipos utilizados. Todos estos detalles, sucedidos en el momento de revisar el trabajo de los digitalizadores como un trabajo de laboratorio, no son consecuentes con la idea de que este trabajo técnico es fluido y automatizado, visto en manuales de mejores prácticas o, incluso, concebido como tal por diversos profesionales y académicos. Toda la parte humana del proceso de digitalización, —relacionada con quienes tomaron las decisiones y realizaron la labor— termina siendo invisibilizada por los usuarios finales de las digitalizaciones producidas.

Desde fuera de la institución, existen trabajos de digitalización como práctica de investigadores de historia. En estas prácticas, los investigadores van a los museos y archivos para acceder a documentos y les toman fotografías para, luego, revisarlos con mayor detenimiento. Esto hace que se

digitalicen muchísimos objetos, que terminan en manos de los investigadores. En esta línea, Daly y Ballantyne (2009) realizaron un trabajo de revisión de archivo para poder plantear una exposición en el Heatherbank Museum of Social Work de Escocia, en la que se propuso una nueva forma de ver el patrimonio de los trabajadores sociales. Basándose en una exposición desarrollada anteriormente, los objetos se digitalizaron y la experiencia de la exposición se trasladó a lo digital agregando más detalles. Además, se revisó más material y se extendió el trabajo curatorial para preparar una exposición en una página web enfocándose en otro grupo de personas; esto permitió formar nuevos vínculos y reconfigurar parte de la historia vista en los objetos expuestos.

La manera como se va reorganizando la historia desde la posibilidad que ofrece la revisión de archivos digitales también se plantea en el trabajo de Perlman (2011). Este muestra una mayor agencia del archivista, quien estructura la manera en la que se presenta la información, esto a pesar de que el poder que tiene el archivo viene —en parte— de su percibida neutralidad y objetividad. Sin embargo, el trabajo en las instituciones es realizado por personas, actores, como señala Caraffa, *situados históricamente* (2019, p. 45); ellos, con sus decisiones diarias, terminan reestructurando los significados y valores del archivo. Por ello, Perlman (2011) plantea ver el archivo fotográfico como un espacio que funciona como laboratorio;

en este, no se puede dejar de lado la dimensión política del trabajo archivístico y los trabajadores deben tener eso en cuenta, considerando que trabajan con objetos que serán usados para la construcción histórica de la memoria del país.

Como señala Van Dijck (2007), estas intenciones de digitalización requieren pensar en una pérdida de lo material en el proceso de memoria, en tanto que la construcción de la memoria ha estado históricamente vinculada con objetos. La digitalización, en lugar de ser un reemplazo directo de lo análogo, es una reestructuración de los paradigmas científicos que se han usado para entender la memoria. Con las imágenes digitales, es menos probable que se muestre un testimonio fijo del pasado. Como afirma Van Dijck, en muchas formas, la memoria de la computadora se ajusta a la naturaleza cambiante de la memoria humana (2007, p. 47). Las imágenes están más alineadas con la continua reconstrucción de la memoria imaginativa; la información de una computadora puede ser reelaborada y reestructurada para obtener infinitas posibilidades de un pasado.

Algunos autores reconocen que el uso de objetos digitales puede dar un nuevo sentido a objetos que han sido utilizados en museos. Desde el punto de vista del curador, el proceso de digitalización puede apuntar a traducir la intención de una exhibición física, como el caso de la exposición «State of Exception» (Krugliak y

Barnes, 2020), en la cual se usa una serie de elementos digitales para poder llegar a tener la misma sensación que con los objetos originales. Otra intención de traducción de materialidad y experiencia se ve en el trabajo propuesto por Kick (2021) con los fotolibros de Kurt Tucholsky y John Heartfield sobre Weimar. La investigadora nos explica el proceso por el cual curó, analizó y emuló la experiencia y literatura de los fotolibros. En ambos casos, los curadores explican su proceso. El énfasis de estos textos está en la descripción del trabajo realizado por estos, ya que se entiende que la labor del curador orienta el sentido de la muestra o exposición, así como también ese proceso de traducción termina configurando una intención en el proceso de digitalización. Llevar la experiencia del museo a un espacio virtual requiere entender que los entornos, la experiencia digital y su materialidad son distintos, en tanto que se configuran a partir de otras estructuras culturales. No se puede esperar que la versión digital sea igual que la física. Que la versión digital no se parezca a la física no debe ser visto como algo negativo: una versión digital de los objetos podrá ser valorada como igual, inferior o superior a la original (Cánepa Koch y Kummels, 2020).

De los trabajos presentados, vemos que, con el tiempo, la investigación en digitalización ha pasado de explicar las herramientas utilizadas y los detalles que se usaron para tener un buen resultado de imagen digital (Triantaphillidou *et al.*,

2002) a tomar eso por sentado y enfocarse en los contenidos y distribución de los objetos. El presente proyecto de investigación se ubica en un punto medio: hace énfasis en lo técnico, con la finalidad de entenderlo en sus relaciones con los curadores, el entorno y la tecnología usada para crear nuevos objetos, objetos digitales.

## Marco teórico conceptual

### **La digitalización: técnica y curaduría**

Técnicamente, la digitalización se puede entender como la conversión —captura— de información análoga —de textos, fotos, audio, etcétera— a códigos binarios de ceros y unos. Esta información codificada puede ser procesada, almacenada, manipulada y transmitida a través de circuitos, equipos como computadoras y redes. El proceso de digitalización apunta a convertir información a un formato digital y esta información codificada puede ser también decodificada para realizar una copia análoga (Williams, 2017).

Toda digitalización tiene un objetivo o intención: no se digitaliza por digitalizar. Henriksson (2009) plantea dos modos de digitalización, dos intenciones, basándose en el *black-boxing* de Latour (1999)<sup>3</sup>.

En el primero, los procesos de digitalización terminan mediando experiencias que los objetos originales evocan. Este modo de digitalización termina siendo un proceso por el cual los elementos de la red se reacomodan para poder generar experiencias en los sujetos; es decir, la digitalización busca nuevas experiencias frente al objeto: se trata de digitalizar la experiencia.

El otro modo de digitalización es el de la creación de objetos digitalizados en sí mismos; es decir, la digitalización se realiza para poder crear nuevos objetos, los cuales revelan, en palabras de Henriksson, un orden digitalizado emergente, que prepara los objetos para el futuro e incluye usos inimaginados; un plan con visión a futuro de un viaje hacia el que un objeto etnográfico no ha ido antes (2009, p. 217). Son esos viajes, saliendo de sus lugares de resguardo, los que Göbel y Chicote (2017) plantean como resultado de la transformación digital de los archivos, objetos en movimiento que llegan a espacios geográficos y ámbitos de conocimiento no hegemónicos.

Para el caso de la exposición de Emilio Díaz, se realizó una curaduría de las fotos del archivo. La curaduría se entiende como una mediación entre las imágenes,

<sup>3</sup>Latour, desde las ciencias sociales, plantea el concepto de *black-boxing* en los estudios sociales sobre la ciencia y tecnología. Este concepto se basa en la idea de que el trabajo científico y técnico se invisibiliza por su propio éxito. Cuando una máquina funciona bien, el foco se centra en los *inputs* y *outputs* y no en la complejidad interna del mecanismo. De la misma manera, el trabajo científico y técnico, mientras más eficiente se hace, más oscuro se vuelve. Latour propone que se debe trabajar en abrir esas cajas negras para poder ver que, dentro de esos procesos, hay una serie de conexiones e interacciones entre actores.

los artistas y el público. En los proyectos, el curador suele tomar diferentes roles: investigador, comunicador, intérprete, administrador, autor, entre otros. Pero estos roles no suelen producir algo material, sino que escriben narrativas, generan intercambio de información, construyen relaciones y producen valor (Sansi, 2019). Entonces, el significado y valor de una obra de arte no son creados solo por el productor material de la obra, sino por el conjunto de personas comprometidas en el proceso.

La digitalización de material fotográfico traslada el proceso técnico de revelado y positivado de la fotografía, usado para exhibir fotografías, a un proceso técnico de creación, guardado y transferencia de datos contemporáneo para la exhibición (Cameron, 2007). La imagen digital producto de la digitalización tiene que tener un proceso de edición y retoque. Desde el positivado de la imagen y los ajustes de luminosidad hasta la eliminación de daños en la imagen son procesos que pasan por decisiones del técnico digitalizador, las cuales son subjetivas y no técnicas ni objetivas. Aquí se suma la intención del curador, en tanto que intenta producir una imagen que tenga en cuenta su investigación y sus preferencias estéticas. El retoque o restauración del archivo digital también nos muestra un cambio en la materialidad a la que el archivo digital hace referencia. El archivo digital retocado no es el mismo que el que sale directo de la digitalización. Aquí entran otras de-

cisiones de los actores que participan en la digitalización.

### **Representación y traducción**

Desde un punto de vista más cercano a la museología y al estudio de archivos, esta información codificada es entendida como un objeto digital, un *surrogate* o sustituto del original, y se suele entender como una representación del objeto físico. En ese sentido, cabe reflexionar sobre cómo esa representación está fijada en un momento específico del objeto físico. La digitalización captura el estado actual del material con sus daños y señales de degradación; detiene el objeto en el tiempo (Burns, 2017). Tanto el objeto físico como su representación digital envejecen y degradan a diferente velocidad, de ahí que la representación digital siempre será de un tiempo pasado del objeto físico.

La digitalización no necesariamente lleva al empobrecimiento del original: en lugar de eso, hace algo completamente distinto, pero lleva consigo algo de la información y las respuestas afectivas generadas por el original (Cameron, 2020). La digitalización involucra un proceso cultural de traducción, la participación de actores que tienen diversos discursos sobre el objeto, y la imagen resultante de la digitalización hace que sea un proceso complejo culturalmente. Esto se debe a que, como sostiene Sassoon, la naturaleza del objeto fotográfico y las prácticas institucionales que lo rodean hacen que la traducción de

lo material a lo digital se vuelva un proceso cultural, en lugar de uno simplemente tecnológico (2004, p. 198).

### ***Interacción entre humanos y no humanos***

Dentro de las acciones realizadas por los digitalizadores, también hay un proceso previo a la creación del objeto: el trabajo de diseñar e imaginar el futuro del objeto digital resultante de la digitalización. Este diseño e imaginación va, muchas veces, acompañado del trabajo curatorial. Estas decisiones y las relaciones con los actores no humanos dentro del proceso dan forma a la digitalización; en lugar de ser una acción automatizada, es un trabajo manual humano en cocreación con los actores no humanos. El trabajo que se realiza en el laboratorio se hace de tal forma que la experiencia, los conocimientos y la pericia de los digitalizadores se ven volcados en el producto final, en lugar de ser algo automatizado de un solo clic (Ringel y Ribak, 2021). Los trabajos de producción de objetos digitales mediante la digitalización implican un grupo de personas, técnicos digitalizadores, que, para crear estos objetos, toman decisiones basadas en conocimiento técnico y en un enfoque hacia el futuro.

Entonces, se plantea el proceso de digitalización como un trabajo de producción de objetos digitales que implica decisiones curatoriales y técnicas, y la participación de no humanos. Estos objetos nuevos de-

ben ser analizados como tales y no como representaciones de otros objetos, como lo señalan diversos autores al recalcar la necesidad de disociar el objeto físico del objeto digital producto de la digitalización (Burns, 2017; Cameron, 2010; Müller, 2017; Ponciano *et al.*, 2021; Witcomb, 2007).

### **Metodología**

#### ***El caso***

Se tomó como caso de estudio el proceso de digitalización de las imágenes del proyecto curatorial y exposición «Emilio Díaz. Esplendor del retrato fotográfico en Arequipa. 1893-1920», realizado por Andrés Garay y Jorge Villacorta con el apoyo del coleccionista Miguel Cordero, y expuesto en el Centro Cultural Peruano Norteamericano de Arequipa en 2018. Emilio Díaz, junto con Max T. Vargas, fueron dos fotógrafos que marcaron el desarrollo de la fotografía en Arequipa a finales del siglo XIX. Díaz se acercó al movimiento cultural suscitado en Arequipa por la instauración del Centro Artístico de Arequipa y el Observatorio Astronómico de Carmen Alto instalado por la Universidad de Harvard, activos ambos desde 1890 (Garay y Villacorta, 2018).

A raíz de un encuentro sobre archivos fotográficos realizado en Arequipa por Cecilia Salgado en 2017, Villacorta se acercó al archivo fotográfico de Emilio Díaz que tiene Miguel Cordero. Al descubrir en el acervo fotográfico una serie

de negativos en placas de vidrio inéditas y algunas imágenes ya conocidas, Villacorta, quien ya tenía datos sobre Díaz de una investigación anterior (Garay y Villacorta, 2012), hizo la gestión para preparar una exposición del archivo<sup>4</sup>. Esta fue la primera vez que el curador observó negativos de Emilio Díaz. Villacorta convocó a varias personas para realizar la exposición y los preparativos, entre los que se encontraba la limpieza del material y su digitalización.

### ***Los participantes***

Para aproximarse al caso, desde un punto cualitativo, se revisó el material impreso de la exposición y las notas de prensa sobre esta. Además, se conversó de manera informal con algunos de los participantes, entre ellos Jorge Villacorta y Andrés Garay, quienes fueron los curadores de la exposición; también con Miguel Cordero, con quien se conversó informalmente sobre el proyecto.

Finalmente, se realizaron dos entrevistas a profundidad con el técnico digitalizador Johnny Chávez. Las entrevistas a profundidad tuvieron momentos de fotoelicitación (Collier y Collier, 1986; Harper, 2002), en los cuales Chávez revisó imágenes que digitalizó para la exposición y, en conjunto, detalló el proceso seguido para llegar a la imagen final.

### **Hallazgos**

#### ***Tiempo***

Tener un archivo fotográfico como coleccionista toma tiempo y dinero. Lo mismo sucede con una exposición fotográfica. En el caso investigado, los curadores ya tenían contacto con el coleccionista y estaban trabajando en ello. Pero también se encuentran las conversaciones con instituciones que financien el proyecto y den el espacio para la exposición. Estas conversaciones pueden tomar varios meses. A pesar de que el digitalizador de la exposición sepa sobre el tema —como sucedió en este caso—, una vez conseguido el presupuesto y concluidas las coordinaciones, todo tiene que realizarse de manera rápida para tener todo listo en una fecha específica. También hay un trabajo de investigación previo que toma mucho tiempo. El digitalizador es el último al que llaman, según el mismo Chávez. Debido a eso, el tiempo es un factor importante en las decisiones para la digitalización, y tiene que acomodarse y trabajar de manera acelerada para cumplir los plazos. El tiempo de la digitalización para la exposición implica también la impresión de las imágenes a partir de los objetos digitales.

Las placas que se revisaron para realizar la exposición fueron proporcionadas por el artista y coleccionista Miguel Cordero.

---

<sup>4</sup> Datos obtenidos en comunicaciones personales con Jorge Villacorta y Miguel Cordero entre noviembre y diciembre de 2021.

La colección que tiene Cordero contiene cerca de 500 negativos. La exposición final contó con 49 imágenes. Además de la cantidad de imágenes, se debe tener en cuenta que las personas participantes fueron de diferentes ciudades. Villacorta, Chávez y Salgado —la conservadora que participó en la exposición— viven en Lima; Garay vive en Piura; y Cordero y el archivo se encuentran en Arequipa. Por temas presupuestales, el tiempo dedicado al trabajo con el archivo para la conservación y estabilización<sup>5</sup> de los negativos en placas de vidrio para su posterior digitalización fue muy corto.

Vemos, entonces, que la naturaleza de la exposición y los tiempos que suelen manejarse hacen que el digitalizador trabaje a un ritmo particular. El tiempo y presupuesto afectan la respuesta técnica de la digitalización y la selección de las herramientas utilizadas para el proceso. El proceso curatorial y su tiempo también inciden en el mismo proceso. En esta exposición, hubo dos momentos de digitalización del archivo.

### ***Primera digitalización***

Con la finalidad de ver su contenido y de que los curadores pudiesen hacer el proceso de edición, la primera digitalización de todas las placas de la colección tuvo

que ejecutarse de manera rápida. Por más que se tenga acceso a los negativos físicos y que se puedan ver en una mesa de luz o con herramientas similares, se busca no manipular los objetos físicos más de lo necesario. Este primer momento requirió un primer viaje a la ciudad de Arequipa por parte del digitalizador. En ese momento, se tomó una decisión importante sobre qué herramientas llevar para digitalizar, teniendo en cuenta el espacio en el equipaje, el tiempo de estadía y el espacio que tendría para trabajar. Los curadores necesitaban archivos digitales para poder revisar con detenimiento el material, además de realizar impresiones de contactos e impresiones medianas para poder armar la exposición. Para evitar manipular las placas de vidrio, se trabajó con objetos digitales producto de una digitalización sencilla. Con todo esto como punto de partida, el técnico digitalizador decidió utilizar una cámara fotográfica digital, la cual fotografía la placa de vidrio puesta encima de una caja de luz (Figura 1). Para este primer paso, se realizó una limpieza básica del negativo y se apuntó a poder digitalizar lo más rápido posible. Chávez, el digitalizador, junto con Salgado, la conservadora, armaron en la casa del coleccionista un pequeño laboratorio de conservación y digitalización. Los negativos pasaron por una limpieza sencilla, luego fueron dejados en la caja de luz para

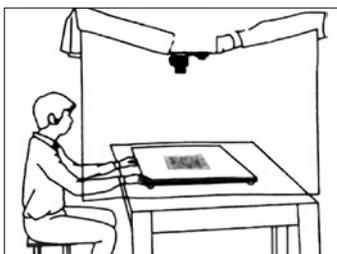
<sup>5</sup> Al ser los negativos fotográficos realizados con materiales químicos, tienden a desgastarse con el tiempo, lo cual, a la larga, hace irreconocible el contenido. Estabilizar un negativo se refiere a la acción de disminuir en lo máximo posible esa degradación; implica desinfectar los negativos y guardarlos en espacios con control de humedad y libres de ácidos.

ser digitalizados con la cámara fotográfica y, finalmente, fueron guardados en cajas libres de ácido (Figuras 2 y 3). La cámara captura el negativo que debe ser positivo para poder ver propiamente el contenido de la imagen. Esto se hace de manera rápida y no se toman en cuenta criterios estéticos. Aquí entra un factor importante

en el proyecto, mencionado antes: el tiempo. Como se señaló, las decisiones sobre el uso de herramientas se toman según el trabajo pedido, el tiempo y las posibilidades tecnológicas. Se puede ver que estas decisiones, que están presentes en la fotografía como práctica, también lo están en la digitalización de archivos fotográficos.

**Figura 1**

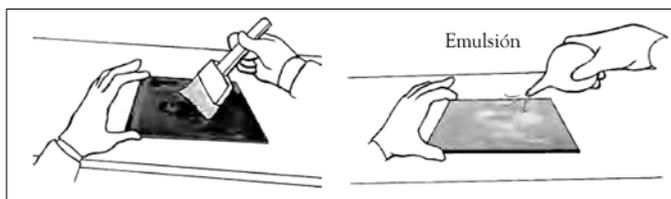
*Diagrama de esquema de estación de trabajo para digitalización con cámara fotográfica*



*Nota. De Instructivo. Digitalización del material bibliográfico documental de la Biblioteca Nacional del Perú, por Biblioteca Nacional del Perú, 2019a, p. 9 ([http://www.bnp.gob.pe/documentos/resolucion\\_gerencia\\_general/2019/RGG-083-2019-BNP-GG.pdf](http://www.bnp.gob.pe/documentos/resolucion_gerencia_general/2019/RGG-083-2019-BNP-GG.pdf)).*

**Figura 2**

*Diagrama de limpieza de placas de vidrio en el instructivo de la BNP*



*Nota. De Pautas de conservación a seguir para la reproducción digital de negativos en placas de vidrio, por Centro de Servicios Bibliotecarios Especializados, Dirección de Preservación y Conservación, Biblioteca Nacional del Perú, 2015, p.15 ([http://www.bnp.gob.pe/documentos/proteccion\\_colecciones/conservacion\\_documento\\_0005.pdf](http://www.bnp.gob.pe/documentos/proteccion_colecciones/conservacion_documento_0005.pdf)).*

**Figura 3**

*Contenedores utilizados para almacenamiento de placas de vidrio en las colecciones de la BNP*



*Nota. De Instructivo. Manipulación del material bibliográfico documental, por Biblioteca Nacional del Perú, 2019b, p. 16 ([http://www.bnp.gob.pe/documentos/resolucion\\_gerencia\\_general/2019/RGG-096-2019-BNP-GG.pdf](http://www.bnp.gob.pe/documentos/resolucion_gerencia_general/2019/RGG-096-2019-BNP-GG.pdf)).*

Sin embargo, esta digitalización, por más que es un registro de todo el archivo y una conservación, termina siendo puramente funcional para el ejercicio curatorial. En esta etapa, lo importante de estas imágenes es el contenido. Todas las elecciones de herramientas y aspectos técnicos de este proceso responden a una intención particular: el trabajo de curaduría. Como se señaló, por temas de tiempo y espacio, se usó una cámara digital del tipo DSLR, junto con un lente macro y un trípode. El tiempo de captura de las imágenes digitales es de segundos por negativo, en comparación con otras herramientas de digitalización como un escáner. Debido a que esta etapa tiene

como una finalidad conservar el archivo y facilitar la curaduría, el trabajo de calibración de tonos, retoque o restauración fue mínimo; no hubo retoque ni restauración de las imágenes, solamente un positivado desde el programa de revelado Lightroom (Figura 4). Estas decisiones técnicas del digitalizador se basaron en su experiencia y su conocimiento, pero respondieron a las posibilidades de tiempo, al presupuesto y a la forma de trabajo para concretar el pedido de los curadores. La manera de resolver este pedido y la intención de digitalización pueden ser distintas según los accesos técnicos y el conocimiento o experiencia del técnico digitalizador.

**Figura 4**

*Captura de pantalla del negativo digitalizado en el programa Lightroom*



Nota. Captura de pantalla de la copia del negativo digitalizado que tiene Johnny Chávez en el programa Lightroom, usado para la calibración de las fotografías. Original: *Retrato de Maria Ugarteche Canny*, por E. Díaz, 1898. Colección privada de Miguel Cordero.

Parte de la elección de usar una cámara digital para esta primera parte respondió a evitar una manipulación extra con herramientas como el escáner. Además, como señala Chávez, algunas placas estaban rotas o cortadas. Revisando los archivos digitales obtenidos en la primera parte de la digitalización, una de las principales razones para el descarte de las imágenes fue que el archivo se encontraba muy dañado. Al momento de revisar el negativo físico, no se apreciaba por completo este daño. Puede sonar a una razón obvia, pero nos muestra que la intención por la cual se da el proceso de digitalización —una exposición como parte de una investigación de fotografía histórica— determina también qué imágenes se descartan. El estado del material muestra el paso del tiempo; si está dañado, revelará lo que pasó, como ocurrió en el caso de las placas de la colección: algunas se dañaron por una lluvia antes de ser adquiridas por Cordero. Desde el punto de vista curatorial, el material del archivo también da la pauta en torno a si es digitalizable para la exposición o no lo es. Las razones para no mostrar los archivos tal como se encontraban dependieron de los curadores, quienes cuidaron la estética de la exposición y quisieron mostrar la técnica del retrato en Emilio Díaz. Ade-

más, como fue la primera vez que se exponían tantos de sus negativos —muchos inéditos—, se buscó mostrar lo mejor que se tenía en ese momento.

En este caso de selección de imágenes para la exposición, no importaba si es que en el negativo había una persona importante de la época: si es que estaba muy dañado, no se usaba. Vemos, entonces, que, al momento de realizar la selección, se toma en cuenta tanto el contenido como el estado del material original. Me parece importante aquí la relación del estado de los materiales con los curadores. La intención del curador termina siendo modificada o guiada un poco por la materialidad y el estado de los objetos. También podemos ver que la materialidad del objeto físico no solo afecta la materialidad del objeto digital —en tanto que algunos materiales requieren algún tipo especial de digitalización o uso de equipos especiales—, sino que también afecta la estética del objeto digital. Aquí se percibe la agencia del archivo fotográfico, la agencia de los objetos (Latour, 2008)<sup>6</sup>, y cómo estos —en su relación con otros agentes no humanos, como el escáner— hacen que se tomen decisiones distintas para lograr el objetivo planteado por la curaduría y la digitalización.

<sup>6</sup> Latour plantea que «ninguna ciencia de lo social puede iniciarse siquiera si no se explora primero la cuestión de quién y qué participa en la acción, aunque signifique permitir que se incorporen elementos que, a falta de mejor término, podríamos llamar no-humanos» (2008, p. 107). Se debe tener en cuenta —prosigue— que «cualquier cosa que modifica con su incidencia un estado de cosas es un actor» (2008, p. 106), y como actor tiene agencia. Luego, se plantea que la agencia de los objetos se puede ver cuando las herramientas fallan; en ese momento, el objeto se humaniza y entra en negociación con los otros actores. En el caso que se plantea en la investigación sobre la digitalización, el estado de conservación de los negativos en placas de vidrio incidió en las decisiones y formas de digitalizar: o no se digitalizó o se hizo de una manera distinta.

## **Segunda digitalización**

Una vez seleccionadas las fotografías para la exposición, se realizó una segunda digitalización. Este segundo proceso se hizo de manera más cuidadosa: los negativos se limpiaron de manera exhaustiva y el proceso de digitalización se llevó a cabo con la intención de obtener archivos digitales de muy alta calidad para ser usados en la exposición. En este caso, el digitalizador eligió un escáner Epson V750. Chávez recuerda que, en esos años, él usaba el escáner y una cámara de 20 megapíxeles. En la actualidad, usa solamente una cámara de 50 megapíxeles, ya que señala que la resolución obtenida por la cámara es más que suficiente para los archivos que él trabaja.

Para el caso de Emilio Díaz, el uso del escáner también se debió a que las placas, en ocasiones, no eran del mismo tamaño o eran irregulares. El uso de una cámara para la reproducción habría implicado mover la altura de la cámara y el foco, lo cual hubiera incrementado el tiempo para la digitalización. Vemos, nuevamente, que la intención de la digitalización —en este ejemplo, hecha para una exposición— marca tanto el uso o tratamiento de los materiales como el tipo de herramientas. Entonces, los resultados de estas digitalizaciones variarán según la forma en que se realizan y su intención final.

Para poder desarrollar estos procesos, tanto los curadores como los archivadores

y digitalizadores pueden tomar en cuenta las pautas, buenas prácticas y guías técnicas de organizaciones especializadas, las cuales pueden brindar certificaciones. De esta manera, se mezcla el trabajo curatorial con el técnico-científico. Sin embargo, como se señaló anteriormente, incluso el trabajo científico es situado y construido socialmente, e incluye las subjetividades de los autores, que se terminan planteando dentro de un discurso de objetividad y tecnicismos (Latour y Woolgar, 1979/1986).

Debido a que esta segunda digitalización tuvo como fin la impresión de las imágenes para la exposición, se agregó un paso importante para el proceso: la calibración y el retoque de las imágenes finales. La imagen objeto digital obtenida de la digitalización de negativos en placa de vidrio es un archivo que, visualmente, se nota completamente «plano», como señala el digitalizador. *Plano* se refiere a una imagen en la que solo se ven grises, sin mucho contraste. Sin embargo, guarda, dentro de la imagen, toda la información para poder ser revelada en un trabajo de calibración.

En el caso analizado, se usó el *software* SilverFast con su opción para crear archivos RAW. Entonces, el resultado fue un negativo digital de un negativo en placa de vidrio. Este nuevo objeto tuvo características y valores adquiridos mediante el proceso técnico y las herramientas utilizadas. Por ejemplo, un archivo escaneado

que ha pasado por el proceso de calibración del archivo RAW es distinto a uno que no lo haya hecho: el que ha sido calibrado ha pasado por decisiones del técnico digitalizador para definir el contraste y luminosidad de la imagen, mientras que una imagen que no pasa por eso solo ha sido mediada por el escáner con la configuración dada por el digitalizador. Por otro lado, en la primera digitalización, el positivado fue rápido para facilitar la revisión de imágenes y de edición, mientras que, en esta segunda ocasión, el positivado fue completamente distinto, ya que pasó por un proceso de calibración de luminosidad y contraste de la imagen digital obtenida. La calidad y la densidad de información dadas por el escáner y la cámara digital son distintas.

### ***Interpretación***

Siguiendo con el paralelo de la práctica fotográfica —en la que se asume una objetividad de la herramienta tecnológica, cuando, en verdad, la realización de una fotografía requiere de una serie de decisiones que plasman la subjetividad del autor—, la digitalización, por más que se asume técnica y objetiva, tiene mucho de interpretación, sobre todo cuando se trabajan digitalizaciones de negativos fotográficos. Este negativo digital da cierta información sobre el autor y la persona retratada, pero no podemos considerar eso como un todo completo, ya que, sobre la misma fotografía, podemos tener diversas formas de presentación.

El positivado, también referido como *calibración*, es una acción que se realiza tomando en cuenta la investigación histórica del curador sobre el autor de la imagen. Chávez recibió datos proporcionados por los curadores según la investigación de ellos sobre el autor. También revisó copias originales del autor para ver la forma en que trataba los tonos, la estética de la época en torno a cómo se trataban las sombras y claroscuros. También examinó fotografías que pudieron ser tutores del autor trabajado. El digitalizador debe familiarizarse con el autor y entenderlo. Debido a que no se puede conversar con el autor, se recurre a investigaciones y revisión de material. Esto lo hace dado que entiende que su trabajo es una interpretación del negativo y quiere respetar al autor. Chávez busca, en sus palabras, «hacer un estudio del material, tanto de contexto como de lo técnico del negativo, para poder realizar una interpretación».

Se genera también un diálogo entre lo que se encuentra en la placa y la investigación. Por ejemplo, si se halla algo en la placa —como un retoque o modificación—, se confirma o contrasta con los datos de la investigación. Chávez tiene conocimientos del trabajo de ampliación de fotografías análogas de gran formato y entiende de cierta manera el trabajo que se realizaba al momento de revelar y ampliar en el laboratorio por parte del autor. Esto se complementó con los conocimientos del curador, quien también tiene formación sobre fotografía análoga y propuso respe-

tar los grises encontrados en los negativos, y mostrar toda la información del negativo guardado con cuidado y respeto por el autor. De la misma manera que el objeto digital es una representación o reproducción del objeto físico, el proceso de calibración de la imagen digital es una representación o reproducción del proceso de ampliación del negativo físico. Ambos son procesos de interpretación en los cuales las subjetividades de los participantes se encuentran en los objetos finales.

No podemos separar, en esta segunda digitalización, la calibración o revelado del retoque. El retoque se refiere a la eliminación de daño en el negativo. Para el digitalizador, estos procesos de calibración y retoque pueden tomar mucho más tiempo. También hay un momento de distanciamiento de las imágenes: ver si es que esa calibración de tonos se parece a otro negativo que tiene la misma iluminación, o cómo se ve junto al resto de imágenes finales. En comparación con la inmediatez del primer proceso de digitalización del proyecto, la cantidad de dedicación a la imagen en el segundo proceso fue abismal, teniendo siempre en cuenta los tiempos del proyecto, que, como se señaló antes, fueron cortos.

Entonces, el digitalizador interpreta el negativo bajo la información e investigación que tiene, y esta interpretación también es supervisada por el curador. Recordando a Ansel Adams, puede decirse que el negativo es como una partitura y que el proceso de ampliación, positivado y cali-

bración es como un músico interpretándola (Adams, 1995). Sin embargo, por más que se tenía acceso a una copia original del autor, en este caso no se buscó simular o realizar una copia que se asemeje a la original. Para los curadores, realizar una copia que se parezca o buscar que sea idéntica no es posible. Por más que se vea igual a la original, tiene valores y significados distintos de autoría, aura, estética y sensibilidad que no se podrán replicar. Entonces, en otros casos, pueden simularse estos detalles, pero no son exactamente equivalentes al original del autor.

Por otro lado, esta interpretación también se encuentra guiada por los gustos estéticos de quienes trabajan en el proyecto. En el caso particular de las personas que trabajaron en el proyecto, se destaca un gusto por imágenes en las que se note información tanto en las luces como en las sombras; es decir, no se puede apreciar una gama tonal de grises en toda la imagen tomando en cuenta la densidad tonal que tiene el negativo con el que se está trabajando. Esta forma de interpretar el negativo tiene la intención de cuidar el trabajo del autor. La diferencia entre lo que el autor plantea como producto final y lo que se logra a partir del negativo en este proceso de digitalización suele ser muy notoria. Para ejemplificar esto, he seleccionado una imagen que forma parte de la exposición (Figura 5), cuya copia original digitalizada también se ha mostrado en otro libro (Figura 6), como parte de otra investigación sobre el mismo autor (Garay y Villacorta, 2012).

### Figuras 5 y 6

*Retrato de María Ugarteche Canny (copia digital a partir de placa negativa de vidrio); y Retrato de María Ugarteche Canny, publicada en el libro Un arte arequipeño: maestros del retrato fotográfico (Garay y Villacorta, 2012) a partir de una copia original del autor*



*Nota. De Emilio Díaz. Esplendor del retrato fotográfico en Arequipa. 1893-1920, por A. Garay y J. Villacorta, 2018, Centro Cultural Peruano Norteamericano. Original: Retrato de María Ugarteche Canny, por E. Díaz, 1898. Colección privada de Miguel Cordero.*



*Nota. De Un arte arequipeño: maestros del retrato fotográfico, por A. Garay y J. Villacorta, 2012, Gráfica Biblos, p. 40. Original: Retrato de María Ugarteche Canny, por E. Díaz, 1898.*

En las imágenes, se puede notar la diferencia entre la interpretación del negativo propuesta por el digitalizador y la que realizó el autor original en su copia. El poder acceder a la figura entera del negativo permite ver más cosas que en la original no se ven. Cabe resaltar que la copia original tiene un tinte debido al color del papel en el cual se efectuó la ampliación, mientras que el negativo no tiene nada de color. Debido a que el negativo en placa de vidrio no tiene color alguno, la digitalización de este guarda la escala de grises. El negativo puede cambiar de tono con el tiempo: el gris puede ser distinto o estar contaminado por algo que hace que se note color; lo que propone el digitalizador es una interpretación de los grises. A pesar de que es común que las fotografías en blanco y negro —como las conocemos actualmente— nos hagan pensar en una fotografía antigua, este blanco y negro de fotos no existía en la época de estas imágenes. Entonces, las imágenes que miramos hoy a partir de los negativos son distintas a las vistas en la época del autor.

En cuanto al retoque de las imágenes, mantengamos la diferencia entre *retoque* y *restauración* digital del objeto: retoque se refiere al borrado sutil de rayones y daños en el negativo; la restauración implica un borrado total de esos desgastes e, incluso, completar espacios de la imagen que faltan, que están rotos o que se encuentran desgastados. Sabemos que el estado del objeto físico se aprecia en el objeto digital: podemos ver digitalizados el envejecimiento y la degradación.

En el caso del proyecto de Emilio Díaz, se realizó un retoque borrando algunos detalles, como polvos o daño, pero no absolutamente todo. Se buscó borrar el daño cerca del sujeto retratado. Las decisiones que toman los curadores en conjunto con el digitalizador sobre el retoque y la interpretación parten de gustos personales —a pesar de que, como se ha señalado antes, se familiarizan con el autor—. Por ejemplo, en el caso de la Figura 5, el no reconstruir el borde del negativo —donde hay un daño notorio— es una decisión personal del digitalizador, aunque avalada por el curador; es un proceso de negociación. Para Chávez, como existen coleccionistas y curadores recurrentes, el diálogo de qué es lo que busca cada uno moldea un poco la interpretación. Ya sabe lo que les gusta o lo que les interesa de estos negativos, así que interpreta el negativo según los gustos de quien pide la digitalización.

El trabajo de Chávez incluyó la revisión de las impresiones a partir de las imágenes digitales que él trabajó para la exposición. En este caso, es él quien resguarda que la interpretación mediada por los curadores y las herramientas tecnológicas termine siendo traducida de manera adecuada a un soporte físico, una impresión de inyección de tinta sobre papel fotográfico lustre. Esta serie de mediaciones de las subjetividades implicadas en la producción de los objetos por exponer debe llegar a la exposición siguiendo la intención de los curadores.

## Discusión

El tiempo y presupuesto son dos determinantes de la digitalización que, muchas veces, se pueden dejar de lado cuando se revisan los archivos fotográficos en instituciones de gran escala o internacionales. Para las exposiciones, suele haber tiempos específicos que requieren una velocidad particular. En el caso de la digitalización, por más que el proceso en sí puede tomar poco, las interacciones con otros agentes, sean humanos o no humanos —como la tecnología o el material físico—, hacen que el proceso sea más que solo apretar un botón. El presupuesto delimitará, asimismo, la manera de crear los objetos digitales a partir del proceso de digitalización y también afectará las posibilidades de instancias de control de calidad.

Por otro lado, en el caso de fotografías de época como las revisadas de Emilio Díaz, se puede tener un negativo de placas de vidrio y una copia original de ese negativo en papel realizada por el autor. En su momento, se pudieron realizar múltiples copias; una copia tenía como destino el cliente de la fotografía y, en ocasiones, el autor producía copias propias (Garay y Villacorta, 2012). Las copias positivadas originalmente por el propio autor proporcionan cierta información sobre su estética y también sobre la estética de la época, pero, como veremos luego, acceder a los negativos como fuente para realizar la exposición es sumamente distinto que

hacerlo con copias originales. Las copias originales son productos finalizados y entregados a los clientes. El negativo, en cambio, nos cuenta una parte del proceso de este producto y tiene información distinta.

La naturaleza de la fotografía hace que parezca objetiva. El proceso de digitalización de negativos fotográficos de época para una exposición puede también, en un principio, parecer objetivo, como si se tratase de solo apretar un botón. Sin embargo, este proceso termina implicando una serie de mediaciones. Media las subjetividades: la del fotógrafo autor, la de los curadores y la del digitalizador, quien es interpelado por los curadores. Así, se generan cadenas de subjetividades, mediaciones y reinterpretaciones. Estas series de mediaciones implican que otras instancias de digitalización —para otras exposiciones o para conservar una colección— resulten en objetos digitales diferentes. El manejo, el almacenamiento y la distribución del objeto digital también serán afectados por las decisiones tomadas en el momento de su producción. Finalmente, el objeto digital no puede ser considerado libre de mediaciones, pues no se trata de un simple cambio ni de una traducción objetiva del contenido de una imagen a otro soporte.

Tener dos momentos de digitalización para la exposición, en los cuales el resultado es de diferente calidad, tamaño y densidad tonal, nos muestra que los avances tecno-

lógicos y el acceso a estos otorgan productos finales diversos. Así como el autor original realizaba diversas copias y no todas eran iguales entre ellas, los productos de la digitalización son también diversos. A esto debemos agregarle que las copias digitales raramente son iguales entre sí, ya que aparecen en diferentes plataformas, navegadores, monitores y resoluciones (Cameron, 2020). Y, si a este proceso se le añade la impresión de las imágenes para la exposición, se suman cada vez más capas de mediaciones y subjetividades.

La diferencia entre las copias originales y los archivos digitales a partir de los negativos puede ser mayor o menor, dependiendo del autor y el digitalizador. Estamos, entonces, frente a una interpretación un tanto más moderna de la fotografía del autor. La manera como miramos las fotografías de época o de un autor como Emilio Díaz estará influida por el trabajo de los curadores y digitalizadores del proyecto. Así, el mismo archivo, al ser digitalizado por otras personas, tendrá un resultado distinto, tomando en cuenta todo lo explicado anteriormente sobre la intención final del proceso. Por eso, es importante distinguir entre una digitalización con la intención de preservar el objeto y la digitalización pensada en una curaduría y exposición; ambas tendrán aproximaciones técnicas distintas. Dentro de esas aproximaciones, la curaduría puede determinar el uso y la digitalización de algunas imágenes con un contenido y temática particulares, lo que requiere una forma

de interpretación distinta para generar experiencias específicas en el público; en cambio, es diferente el acercamiento para una conservación: en algunos casos, los técnicos prefieren digitalizar los objetos con los materiales y herramientas que se tienen a la mano en lugar de esperar a tener mejores condiciones para una digitalización que siga parámetros y estándares de instituciones internacionales (Gąsior, 2022). La interpretación del negativo y la calibración del archivo digital nos muestran una forma de ver el negativo. Puede que muchas personas no tengan alguna reacción al ver el negativo, pero que, al ver el positivo digitalizado, cambien su percepción sobre el objeto original.

## **Conclusiones**

Las imágenes usadas en la exposición de Emilio Díaz han recorrido una serie de mediaciones y son el resultado de una intersección de subjetividades diversas y agencias, tanto de humanos como de no humanos. Mediante el proceso y su trabajo, los participantes dan diversos valores y significados a las imágenes. Queda claro que el momento de la digitalización es clave en el proceso. De la misma manera que la práctica fotográfica es subjetividad mediada por la técnica y lo no humano, no podemos pensar que una digitalización de objetos culturales no tenga la misma naturaleza. Es decir, lo técnico de este proceso no es objetivo: es el resultado de remediaciones de actores situados —con experiencias, conocimientos e intencio-

nes particulares—, cuyas decisiones terminan reestructurando los significados y valores del archivo fotográfico y la manera en que otras personas se aproximan a él.

Entender el objeto digital que surge a partir de la digitalización como un objeto distinto, separado del negativo en placas de vidrio y de la copia original de autor, ayuda al discurso curatorial y a las decisiones técnicas de la interpretación de la digitalización. Comprenderlo de esta manera también permite proponer interpretaciones del objeto distintas a las del autor original, aunque respetuosas con su obra.

Las personas que ven la exposición, el libro publicado o las imágenes digitales de cualquier forma se encuentran frente a interpretaciones subjetivas de los objetos originales. Estas imágenes dan cuenta de subjetividades, pero pueden ser consideradas como una representación objetiva y fidedigna del archivo histórico, como algo científico u objetivo. Es decir, la exposición marca una forma de ver, entender y relacionarse con las imágenes realizadas por el autor en esa época, y esa forma de hacerlo es mediada por los curadores y técnicos detrás de la exposición. En la exposición, el trabajo manual del aspecto técnico de la obtención de las imágenes termina siendo invisibilizado y el aspecto estético de los retratos fotográficos de esa época es el que tiene mayor peso.

El negativo original, la copia original y el objeto digital nos dan cuenta de diver-

sos aspectos en relación con el autor, la época y la sociedad. Tengamos en cuenta que la gran mayoría de las imágenes de la exposición son retratos a personas que se realizaron como trabajo a pedido. Las copias originales nos dan a conocer la estética tanto del autor como del retratado, al igual que la estética de la época. También nos revelan la técnica del autor a la hora de crear las copias. El negativo nos muestra otras cuestiones que la copia original no evidencia —los artefactos propios del estudio, el fondo usado, etcétera—, así como la numeración de la placa, que nos da una información precisa sobre la época en la que se produjo la imagen.

Finalmente, estamos frente a objetos que han pasado por diversas mediaciones y han adquirido diversos valores y significados durante el proceso. Son sumamente importantes los objetivos con los que se trabajan y las intenciones del proyecto; estos nos darán información sobre cómo se realizará el proceso de digitalización y de qué manera los participantes abordan el trabajo, una elección que termina siendo subjetiva y basada en el conocimiento experto, técnico y científico que tienen.

Debemos entender que las imágenes que vemos no existen sin contexto ni subjetividad, y que el proceso de digitalización de negativos puede llegar a ser similar al proceso de revelado y ampliación que sucede con los negativos hechos por el autor; por lo tanto, son tan subjetivos como la fotografía misma y su curaduría. En el proce-

so de digitalización para la exposición, se genera una cadena de mediaciones en la que convergen diversas subjetividades que se mezclan con la agencia de los objetos no humanos, la tecnología o el mismo material por digitalizar. En ese sentido, los objetos digitales producto de la digitalización no son objetos finalizados y fijos, sino que se encuentran abiertos a constantes interpretaciones y variaciones de consumo y circulación. Asimismo, existen nuevos procesos de digitalización que usan procesos tecnológicos novedosos e, incluso, determinados como mejores; es común ver redigitalizaciones de archivos debido al cambio en la tecnología, la calidad y los parámetros que los grupos e instituciones de conservación actualizan. En el caso del archivo, su digitalización, en teoría, no se considerará acabada en ningún momento, debido a que se encuentra enlazada a la constante transformación y desarrollo de la tecnología, que define la circulación del archivo.

No se puede dejar de lado que el proceso de digitalización, al ser técnico, invisibiliza el trabajo manual, la toma de decisiones y la subjetividad involucrada por parte de los técnicos digitalizadores. Esto plantea una posible problemática de valoración del objeto digital en tanto contenido y la importancia histórica del autor, y deja de lado la valoración del trabajo de curaduría, conservación y digitalización que se encuentra detrás de él, aspecto que queda por ser indagado en futuras investigaciones.

## REFERENCIAS

- Adams, A. (1995). *The negative*. Little, Brown and Company.
- Archivo Fotográfico TAFOS/PUCP [@tafospu-  
cp]. (s. f.). *Posts* [Perfil de Instagram].  
Instagram. Recuperado el 10 de fe-  
brero de 2024 de [https://www.insta-  
gram.com/tafospu-  
cp/](https://www.instagram.com/tafospu-<br/>cp/)
- Biblioteca Nacional del Perú. (2015). *Pautas  
de conservación a seguir para la re-  
producción digital de negativos en  
placas de vidrio*. Centro de Servicios  
Bibliotecarios Especializados, Direc-  
ción de Preservación y Conservación,  
Biblioteca Nacional del Perú. [http://  
www.bnp.gob.pe/documentos/pro-  
teccion\\_colecciones/conservacion\\_  
documento\\_0005.pdf](http://<br/>www.bnp.gob.pe/documentos/pro-<br/>teccion_colecciones/conservacion_<br/>documento_0005.pdf)
- Biblioteca Nacional del Perú. (2016). *Memoria  
de gestión BNP. 2010-2016*.
- Biblioteca Nacional del Perú. (2019a). *Instruc-  
tivo. Digitalización del material bi-  
bliográfico documental de la Biblio-  
teca Nacional del Perú*. Biblioteca  
Nacional del Perú. [http://www.bnp.  
gob.pe/documentos/resolucion\\_ge-  
rencia\\_general/2019/RGG-083-2019-  
BNP-GG.pdf](http://www.bnp.<br/>gob.pe/documentos/resolucion_ge-<br/>rencia_general/2019/RGG-083-2019-<br/>BNP-GG.pdf)
- Biblioteca Nacional del Perú. (2019b). *Ins-  
tructivo. Manipulación del material  
bibliográfico documental*. Biblioteca  
Nacional del Perú. [http://www.bnp.  
gob.pe/documentos/resolucion\\_ge-  
rencia\\_general/2019/RGG-096-2019-  
BNP-GG.pdf](http://www.bnp.<br/>gob.pe/documentos/resolucion_ge-<br/>rencia_general/2019/RGG-096-2019-<br/>BNP-GG.pdf)
- Burns, J. E. (2017). The aura of materiality: Di-  
gital surrogacy and the preservation  
of photographic archives. *Art Docu-  
mentation: Journal of the Art Libra-  
ries Society of North America*, 36(1),  
1-8. <https://doi.org/10.1086/691368>
- Cameron, F. (2007). Beyond the cult of the  
replicant: Museums and historical  
digital objects—Traditional con-  
cerns, new discourses. En F. Came-  
ron y S. Kenderdine (Eds.), *Theo-  
rizing digital cultural heritage: A  
critical discourse* (pp. 49-75). MIT  
Press. [https://doi.org/10.7551/mi-  
tpress/9780262033534.003.0004](https://doi.org/10.7551/mi-<br/>tpress/9780262033534.003.0004)
- Cameron, F. (2010). Digital futures I: Museum  
collections, digital technologies, and  
the cultural construction of knowle-  
dge. *Curator. The Museum Jour-  
nal*, 46(3), 325-340. [https://doi.or-  
g/10.1111/j.2151-6952.2003.tb00098.x](https://doi.or-<br/>g/10.1111/j.2151-6952.2003.tb00098.x)
- Cameron, F. (2020). Theorising heritage collec-  
tion digitisations in global computa-  
tional infrastructures. En H. Lewi, W.  
Smith, D. Lehn y S. Cooke (Eds.), *The  
Routledge international handbook  
of new digital practices in galleries,  
libraries, archives, museums and he-  
ritage sites* (pp. 55-67). Routledge.
- Cánepa Koch, G. (2017). Entre el museo e Inter-  
net: regímenes interpretativos y nue-  
vos usos de la fotografía etnográfica  
de la costa norte peruana. En B. Gö-  
bel y G. Chicote (Eds.), *Transiciones  
inciertas: archivos, conocimientos y  
transformación digital en América  
Latina* (pp. 297-325). Universidad Na-  
cional de La Plata.
- Cánepa Koch, G. y Kummels, I. (2020). Los ar-  
chivos y su transformación digital:  
una introducción. En G. Cánepa Koch  
e I. Kummels (Eds.), *Antropología y  
archivos en la era digital. Usos emer-  
gentes de lo audiovisual* (Vol. 2) (pp.  
7-39). Pontificia Universidad Católica  
del Perú.

- Caraffa, C. (2019). The photo archive as laboratory. Art history, photography, and materiality. *Art Libraries Journal*, 44(1), 37-46. <https://doi.org/10.1017/alj.2018.39>
- Centro de Documentación del Perú Contemporáneo. (s. f.). *Tafos San Marcos*. <https://cedoc.sisbib.unmsm.edu.pe/archivo-audiovisual/tafos>
- Collier, J. y Collier, M. (1986). *Visual anthropology: Photography as a research method*. University of New Mexico Press.
- Colunge, A. y Zevallos, C. (2020). Archivo, memoria y contemporaneidad: tras los pasos de la violencia y su representación visual en las fotografías del proyecto Talleres de Fotografía Social (TAFOS) en la Universidad Nacional Mayor de Marcos. En G. Cánepa Koch e I. Kummels (Eds.), *Antropología y archivos en la era digital. Usos emergentes de lo audiovisual* (Vol. 1) (pp. 157-179). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Córdova, L. y García, M. (2020). Archivo Histórico El Comercio: recuperando la memoria visual de *El Comercio* a través de su colección de negativos blanco y negro. En G. Cánepa Koch e I. Kummels (Eds.), *Antropología y archivos en la era digital. Usos emergentes de lo audiovisual* (Vol. 2) (pp. 101-115). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Daly, E. y Ballantyne, N. (2009). Retelling the past using new technologies: A case study into the digitization of social work heritage material and the creation of a virtual exhibition. *Journal of Technology in Human Services*, 27(1), 44-56. <https://doi.org/10.1080/15228830802458590>
- Deustua, J. (2009). La construcción de los íconos. En Instituto Cultural Peruano Norteamericano, *La destrucción del olvido. Estudio Courret Hermanos. 1863-1935* (pp. 13-21). Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- El Comercio. (s. f.). *Archivo El Comercio*. <https://elcomercio.pe/archivo-elcomercio/>
- Estela-Vilela, C. (2021). La sociedad de vidrio. El fotógrafo migrante Eugène Courret y la construcción de la memoria visual y las identidades en Perú durante la segunda mitad del siglo XIX. *Artelogie*, (16). <https://doi.org/10.4000/artelogie.8872>
- Garay, A. (Ed.). (2015). *Fotografía Max T. Vargas. Arequipa y La Paz*. Universidad de Piura.
- Garay, A. (Ed.). (2017). *Cusco revelado. Fotografías de Max T. Vargas, Max Uhle y Martín Chambi*. Ibero-Amerikanisches Institut; Universidad de Piura.
- Garay, A. y Villacorta, J. (2012). *Un arte arequipeño: maestros del retrato fotográfico*. Gráfica Biblos.
- Garay, A. y Villacorta, J. (2018). *Emilio Díaz. Esplendor del retrato fotográfico en Arequipa. 1893-1920*. Centro Cultural Peruano Norteamericano.
- Garay, A. y Villacorta, J. (2020). *Guillermo Montesinos Pastor. Fotografía. 1916-1924*. KKY Ediciones.
- Gasior, M. (2022). Transforming photographs into a digital catalogue: A study of two museums and their collections. *Culture Unbound*, 2(14), 11-37. <https://doi.org/10.3384/cu.3971>

- Göbel, B. y Chicote, G. (Eds.). (2017). *Transiciones inciertas: archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. Universidad Nacional de La Plata.
- Harper, D. (2002). Talking about pictures: A case for photo elicitation. *Visual Studies*, 17(1), 13-26. <https://doi.org/10.1080/14725860220137345>
- Henriksson, A. (2009). Digital media and the order of ethnography: On modes of digitization in the Museum of World Culture. *Culture Unbound*, 1(1), 205-226. <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.09112205>
- Kick, V. R. (2021). From photobook to digital book: Curating Weimar Germany's new visual literacy online. *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, 57(3), 243-263. <https://doi.org/10.3138/seminar.57.3.3>
- Krugliak, A. y Barnes, R. (2020). Anthropology and art in *State of Exception*: The evolution of an exhibition. *Theory in Action*, 13(2), 16-31. <https://transformativestudies.org/wp-content/uploads/10.3798tia.1937-0237.2017.pdf>
- Latour, B. (1999). *Pandora's hope: Essays on the reality of science studies*. Harvard University Press.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Ediciones Manantial.
- Latour, B. y Woolgar, S. (1986). *Laboratory life: The construction of scientific facts*. Princeton University Press. (Trabajo original publicado en 1979)
- McElroy, K. (2000). Eugenio Courret and the Courret Archive in Lima, Peru. *History of Photography*, 24(2), 121-126. <https://doi.org/10.1080/03087298.2000.10443379>
- Mejía, A. (Director). (2003). *Archivo Courret. Un estorbo de cien mil dólares* [Película documental]. Escuela Universitaria de Humanidades, Universidad de Lima.
- Müller, K. (2017). Reframing the aura: Digital photography in ancestral worship. *Museum Anthropology*, 40(1), 65-78. <https://doi.org/10.1111/muan.12131>
- Perlman, E. B. (2011). The role of an archivist in shaping collective memory on kibbutz, through her work on the photographic archive. *Journal of Visual Literacy*, 30(1), 1-18. <https://doi.org/10.1080/23796529.2011.11674682>
- Ponciano, J.-J., Prudhomme, C. y Boochs, F. (2021). From acquisition to presentation: The potential of semantics to support the safeguard of cultural heritage. *Remote Sens*, 13(11), 2226. <https://doi.org/10.3390/rs13112226>
- Pontificia Universidad Católica del Perú. (s. f.). *Archivos audiovisuales PUCP*. <https://www.pucp.edu.pe/archivos-audiovisuales-pucp/>
- Ringel, S. y Ribak, R. (2021). 'Place a book and walk away': Archival digitization as a socio-technical practice. *Information, Communication & Society*, 24(15), 2293-2306. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2020.1766534>
- Sansi, R. (Ed.). (2019) *The anthropologist as curator*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003086819>

- Sassoon, J. (2004). Photographic materiality in the age of digital reproduction. En E. Edwards y J. Hart (Eds.), *Photographs objects histories: On the materiality of images* (pp. 186-202). Routledge.
- Schwarz, H. (2007). Fotógrafos franceses en el Perú del siglo XIX. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 36(1), 39-49. <https://doi.org/10.4000/bifea.4469>
- Schwarz, H. (2017). *ESTUDIO COURRET. Historia de la fotografía en Lima*. Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Spitta, S. (2014). *Del archivo a las calles: el Cusco de Martín Chambi*. <https://cham-bioutofthearchive.hemi.press/5-out-of-the-archive-and-into-the-streets-el-cusco-de-martin-chambi/>
- Tauzin-Castellanos, I. (2019). La migración francesa al Perú: la familia Courret. *Coordenadas*, 6(2), 159-174.
- Triantaphillidou, S., Jacobson., R. E. y Attridge, G. G. (2002). A case study in digitizing a photographic collection. *The Imaging Science Journal*, 50(2), 97-115. <https://doi.org/10.1080/13682199.2002.11784395>
- Trivelli, C., Delgado, C. y Gonzales, P. (2017). *Redescubriendo a Elías del Águila. Retrato fotográfico y clase media en Lima después de 1900*. Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Van Dijck, J. (2007). *Mediated memories in the digital age*. Stanford University Press.
- Vázquez de Parga, M. (2014). Digitalizar ¿Para qué? Principios y criterios a tener en cuenta en los proyectos de digitalización del patrimonio documental. *Revista del Archivo General de la Nación*, 29(1), 445-468. <https://doi.org/10.37840/ragn.v29i1.68>
- Williams, D. (2017). Measuring and monitoring cultural heritage digital image quality [Presentación en conferencia]. Biblioteca del Congreso, Washington, Estados Unidos [http://www.digitizationguidelines.gov/guidelines/Digital\\_Imaging\\_Science.ppt](http://www.digitizationguidelines.gov/guidelines/Digital_Imaging_Science.ppt)
- Witcomb, A. (2007). The materiality of virtual technologies: A new approach to thinking about the impact of multimedia in museums. En F. Cameron y S. Kenderdine (Eds.), *Theorizing digital cultural heritage: A critical discourse* (pp. 35-48). MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262033534.003.0003>

**Autor correspondiente:** Sergio Enrique Zúñiga Bardales  
(szuniga@pucp.edu.pe)

**Roles de autor: Zúñiga Bardale, S. E.:** conceptualización; metodología; investigación; recursos; escritura, borrador original

**Cómo citar este artículo:** Zúñiga Bardales, S. E. (2024). Digitalización, interpretación y mediaciones en la exposición «Emilio Díaz. Esplendor del retrato fotográfico en Arequipa. 1893-1920», de 2018. *Conexión*, (21), 101-131. <https://doi.org/10.18800/conexion.202401.004>

**Primera publicación:** 19 de julio de 2024  
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.004>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.



**Archivo fotográfico colectivo y paisaje migrante: la experiencia de los *dekasegi* latinoamericanos en el Japón periurbano**  
**Collective Photographic Archive and Migrant Landscape: The Latin American *Dekasegi* Experience in Peri-Urban Japan**

---

---

MARITA IBAÑEZ SANDOVAL

Marita Ibañez Sandoval es investigadora visual. Su trabajo explora las comunidades latinoamericanas en Japón a través del paisaje y las prácticas colaborativas fotomediales. Miembro del grupo de investigación Time Lab, investiga prácticas sostenibles en el cuarto oscuro y la alfabetización visual. Becaria Monbukagakusho del Gobierno de Japón (2019–2024), es doctoranda en Fotomedios del Programa de Doctorado en Arte en la Universidad de Tsukuba y tiene una maestría en Ciencias del Diseño Kansei por la misma universidad; además, es bachiller en Artes Plásticas por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sus trabajos han sido presentados en diferentes conferencias académicas y exposiciones en ciudades de Latinoamérica, Europa y Asia.



---

## Archivo fotográfico colectivo y paisaje migrante: la experiencia de los *dekasegi* latinoamericanos en el Japón periurbano

### Collective Photographic Archive and Migrant Landscape: The Latin American *Dekasegi* Experience in Peri-Urban Japan

---

Marita Ibañez Sandoval

Fotomedios, Programa de Doctorado en Arte, Universidad de Tsukuba, Japón

maritaibanez@gmail.com (<https://orcid.org/0000-0002-6341-7757>)

Recibido: 01-04-2024 / Aceptado: 10-06-2024

<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.005>

---

#### RESUMEN

Este trabajo profundiza en las experiencias de la comunidad *dekasegi* latinoamericana dentro de los paisajes periurbanos de Japón, específicamente en una ciudad de la prefectura de Ibaraki. Utilizando métodos visuales participativos basados en la práctica fotográfica, como los *photowalks* y la fotoelicitación, se documenta el paisaje que los rodea. Al explorar la intersección de la comunicación visual, las identidades de los migrantes y los procesos transculturales para documentar el paisaje migratorio, este estudio revela cómo la fotografía y su uso participativo son medios para construir y preservar memorias individuales y colectivas, así como para generar conversaciones transparentes sobre la experiencia migrante. La creación de un archivo fotográfico colectivo contribuye a una narrativa histórica más inclusiva al poner de relieve momentos y personas a menudo ausentes de los registros oficiales. Un archivo fotográfico colectivo a partir de los

*photowalks* en Jōsō ofrece una visión de transculturalidad en el paisaje periurbano japonés, lo que enriquece la comprensión académica de la migración y la cultura visual. Este estudio subraya la importancia de los métodos visuales participativos en la investigación de la migración y el papel de la fotografía en el reconocimiento y la apreciación de las identidades y narrativas de los migrantes.

#### ABSTRACT

This paper delves into the experiences of the Latin American *dekasegi* community within the peri-urban landscapes of Japan, specifically in a city in Ibaraki prefecture. The surrounding landscape is documented using participatory visual methods based on photographic practice, such as *photowalks* and photo elicitation. By exploring the intersection of visual communication, migrant identities, and cross-cultural processes to document the migratory landscape, this study reveals

how photography and its participatory use are means to construct and preserve individual and collective memories and generate transparent conversations about the migrant experience. A collective photographic archive from the photowalks in Jōsō offers an insight into transculturality in the Japanese peri-urban landscape, enriching the academic understanding of migration and visual culture. This study emphasizes the importance of participatory visual methods in migration research and the role of photography in the recognition and appreciation of migrant identities and narratives.

#### PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Archivo fotográfico colectivo, métodos visuales, fotografía participativa, migración latinoamericana, *dekasegi*, Japón periurbano / collective photographic archive, visual methods, participatory photography, Latin American migration, *dekasegi*, peri-urban Japan

Este proyecto de investigación visual explora la interacción entre las comunidades latinoamericanas y el paisaje urbano-rural de Japón, profundizando en cómo se entrelazan la comunicación visual de la ciudad y las identidades expresadas por los migrantes, así como los procesos de integración. Toma en cuenta planteamientos de Vilém Flusser, cuyo trabajo sobre la filosofía de la migración propone que los

migrantes son como ventanas a través de las cuales quienes se han quedado pueden ver el mundo y, a su vez, son el espejo en el que los nativos de ese espacio pueden verse a sí mismos, aunque sea de forma distorsionada (Flusser, 2003).

Los movimientos migratorios utilizan distintas terminologías para llamar la atención sobre la importancia del tiempo en los procesos de movilización. En japonés, *dekasegi* (出稼ぎ) es un término utilizado para especificar a las personas que se desplazan entre ciudades o llegan a Japón explícitamente para trabajar temporalmente (Calazans, 2009; Lagonés Valdez, 2016). Las personas que migran suelen tener circunstancias ajenas a su voluntad, que determinan el tiempo que permanecen en un lugar concreto. Si entendemos la migración actual como tres tipos de movimientos —a corto plazo, a medio plazo y a largo plazo (Flusser, 2011)— y la comparamos con la idea de ser un *dekasegi*, aquello se entiende como una condición con principio y fin, ya que el propio término indica una temporalidad concreta.

Jōsō es una ciudad de la prefectura de Ibaraki, donde el 40 % de la población migrante es latinoamericana. La mayoría de ellos son de ascendencia japonesa (Matsumoto y Okumura, 2019) y forman parte de la comunidad *dekasegi*. Esta comunidad se localiza principalmente en Mitsukaido, un distrito comercial donde los negocios y la publicidad suelen dirigirse a enclaves brasileños.

A partir del trabajo participativo con miembros de la comunidad latinoamericana de Jōsō, se realizaron *photowalks* colectivos e individuales, observando el paisaje y buscando comprender la influencia de las comunidades latinoamericanas, principalmente brasileñas y peruanas, en el paisaje periurbano. Métodos visuales participativos como los *photowalks* y la obtención de fotografías generaron conversaciones e imágenes sobre la construcción de la identidad, el paisaje y el hogar. Cada *photowalk* dejó centenares de fotografías analógicas y digitales, en color y monocromas, que permitieron obtener un importante material fotomediático. En esos contextos, la fotografía actúa como un medio crucial para la construcción y preservación de la memoria, tanto individual como colectiva. La memoria fotográfica individual, a menudo representada en álbumes familiares, destaca momentos y personas ausentes de los archivos oficiales, lo que contribuye a una historia más inclusiva (Pinheiro, 2018).

La generación de un archivo colectivo debido a los *photowalks* constituye el núcleo de este trabajo; ilustra el potencial de la fotografía para captar y documentar la experiencia migratoria y su impacto en el paisaje urbano-rural japonés. Este archivo contribuye a la comprensión académica de la migración y la cultura visual. Es un testimonio de la interacción dinámica entre los emigrantes y su entorno, y proporciona una plataforma para incluir voces y perspectivas a menudo marginadas

en los discursos históricos oficiales. Así pues, este estudio pretende contribuir al campo de los estudios sobre migración y cultura visual en Japón, subrayando la importancia de los métodos visuales participativos en la investigación sobre migración y destacando la fotografía como medio fundamental para reconocer y apreciar las identidades de los migrantes y sus relatos.

### **El archivo fotográfico colectivo**

Los archivos fotográficos son más que colecciones de imágenes; son entidades que organizan y conservan imágenes fotográficas, de modo que sirven de depósito de documentación visual (Casellas i Serra, 2007; Sekula, 1986). Son esenciales para la construcción y preservación de la memoria, tanto individual como colectiva. El archivo fotográfico funciona como un repositorio de registros visuales que documenta y conserva imágenes para futuras referencias, guardando momentos, personas y lugares, y proporcionando un relato histórico accesible y analizable (Cross y Peck, 2010; Prussat, 2018). La materialidad de las fotografías y la forma en que los archivos las categorizan, digitalizan y exhiben desempeñan un papel crucial en la manera en que se perciben y recuerdan (Caraffa, 2019); conservan las fotografías para las generaciones futuras, de modo que funcionan como la memoria humana: contienen imágenes y experiencias a las que se accede para reinterpretarlas continuamente (Prussat, 2018).

La memoria fotográfica, a menudo presente en álbumes familiares, mantiene momentos y personas que se encuentran ausentes —a veces, incluso en los registros oficiales—, lo que ofrece una perspectiva más inclusiva de la historia (Pinheiro, 2018), con un enfoque en la importancia de la conservación y la memoria en relación con la fotografía (Zylinska, 2010). Este aspecto destaca la importancia de los archivos fotográficos en el reconocimiento y la valoración de narrativas y identidades que, de otro modo, podrían quedar marginadas. El archivo fotográfico desempeña un doble papel en el recuerdo y el olvido: da forma a la conciencia social y al recuerdo, y, a menudo, media entre lo que se conserva o no (Cross y Peck, 2010).

Generar y mantener un archivo conlleva retos que incluyen manejar la dualidad del archivo como evidencia y expresión artística (Dávila Freire, 2013). Los archivos presentan problemas que incluyen proteger contra la destrucción y el olvido, adaptarse a las transformaciones tecnológicas, y navegar las implicaciones legales y políticas de la archivación (Derrida, 1995/1996). Los principales retos que plantea el mantenimiento de un archivo fotográfico son garantizar el acceso a largo plazo, evitar la pérdida de datos por obsolescencia de los formatos digitales, organizar grandes colecciones para facilitar su recuperación y fomentar anotaciones significativas en las fotografías. Además, las limitaciones de las tecnologías actuales, como el reconocimiento imper-

fecto del habla y la recuperación de imágenes basada en el contenido, plantean problemas para una gestión eficaz de los archivos (Rodden y Wood, 2003).

Las diferencias entre archivos físicos y digitales pueden entenderse en términos de su materialidad y accesibilidad. Los archivos físicos, como las fotografías impresas, tienen una presencia tangible y pueden estar sujetos a deterioro físico. Los archivos digitales, por otro lado, existen en formatos binarios y pueden ser almacenados, copiados y compartidos con facilidad a través de medios digitales, lo que presenta desafíos y oportunidades diferentes para la preservación y el acceso (Zylinska, 2010). Los archivos virtuales ofrecen mayor accesibilidad y difusión, pero enfrentan desafíos relacionados con la preservación a largo plazo y la obsolescencia tecnológica (Burns, 2017). Por otro lado, los archivos físicos requieren esfuerzos de conservación física (Pinheiro, 2018). Un archivo digital gestiona y conserva activamente documentos de archivo digitales, lo que garantiza su accesibilidad e integridad a largo plazo; hay diferencia en el proceso de las bibliotecas y museos digitales, ya que los archivos digitales se centran en mantener la integridad contextual de los documentos de archivo (Cunningham, 2008). Los archivos son inherentemente fluidos y sujetos a la destrucción y el olvido, mientras que la tecnología, especialmente la digital, intensifica esta fluidez, transformando constantemente la forma y el contenido de los archivos (Derrida,

1995/1996). La archivación en la era digital conlleva nuevos retos, incluyendo la sobreabundancia de imágenes y la facilidad de borrado en medios digitales, lo que puede implicar no cumplir con su propósito de preservación y accesibilidad, ya sea por razones técnicas, éticas o de gestión (Zylinska, 2010).

Experiencias previas de generación de archivos fotográficos colectivos varían en motivación y origen, así como en la presentación de los resultados y la organización del archivo en sí mismo. Muriel Ortiz y Martínez (2016) plantean que cualquiera puede generar un archivo de colecciones fotográficas; partiendo de su experiencia organizando talleres sobre archivos familiares, sugieren a los nuevos archiveros tomar un rol activo en la creación y mantenimiento de sus archivos.

En Barcelona, el proyecto educativo *Del Recuerdo a la Mirada: Organiza y Refotografía tu Archivo Familiar* enseñaba a los participantes a generar archivos a partir de sus colecciones fotográficas familiares, incluyendo el enriquecimiento de estas a través de la refotografía (Muriel Ortiz y Martínez, 2016). La archivera Susanna Muriel Ortiz y el historiador fotográfico Ricard Martínez, creadores del taller, utilizaron una metodología de archivística participativa, en la que los participantes aprendieron sobre la organización y conservación de sus propios archivos. Al basarse en aplicar principios archivísticos básicos y métodos profesionales al ambi-

to doméstico, los propietarios de las fotos se convirtieron también en conservadores de sus colecciones, lo que enriqueció la descripción y el valor histórico de las imágenes.

Uno de estos casos es el archivo del *Lost & Found Project* en Japón. El 11 de marzo de 2011, un terremoto y un tsunami destruyeron muchas ciudades en la región de Tohoku. A partir del rescate y la limpieza de escombros, surgieron iniciativas como el proyecto *Memory Salvage* (Salvando la Memoria) en la prefectura de Miyagi, centrado en limpiar, digitalizar y devolver a sus legítimos propietarios las fotos familiares perdidas. Con 750 000 fotos recuperadas gracias a los esfuerzos de las Fuerzas de Autodefensa japonesas y más de 1000 voluntarios, en tres años se devolvieron unas 400 000 imágenes, que, a su vez, fueron registradas como parte del archivo. El proyecto, que continúa hoy en día, subraya el poder de las pequeñas acciones colectivas para superar la impotencia, y destaca el valor insustituible de las fotografías para preservar los recuerdos de los seres queridos perdidos y del pasado (*Lost & Found Project*, 2012).

## **Japón y Latinoamérica**

Explorando la historia de las relaciones migratorias entre Japón y dos países latinoamericanos, Brasil y el Perú, se genera una mirada que abarca desde la primera oleada migratoria japonesa tras la apertura de Japón a finales del siglo XIX hasta

el llamado fenómeno *dekasegi* sudamericano (Ocada, 2003), iniciado a mediados de la década de los ochenta. Las relaciones entre Japón y los países latinoamericanos han estado en desarrollo durante más de un siglo (Shintani, 2008). Japón y el Perú establecieron relaciones diplomáticas durante la era Meiji, siendo esta la primera vez que Japón comenzó a conectarse con un país latinoamericano (Goto, 2007). Desde finales del siglo XIX, Japón experimentó una crisis demográfica, mientras que Brasil y el Perú necesitaban mano de obra para trabajar en las plantaciones de café y caña de azúcar (Takenaka, 2004). En 1899 y 1908, comenzó la migración oficial de japoneses al Perú y Brasil (Adachi, 2007).

La transculturación en el contexto migratorio entre Japón y países latinoamericanos como el Perú y Brasil se refleja visualmente a través del *collage* y el fotomontaje en imágenes del primer siglo de intercambio migratorio. Estas técnicas, utilizadas tanto de manera intencional como accidental, evidencian una mezcla cultural en documentos como visas de entrada al Perú para la población japonesa y estampillas conmemorativas de la amistad entre Brasil y Japón; sirven como remiendos visuales que narran historias de conexión y adaptación entre culturas. Esto es relevante porque es posible observar cómo esta forma de «hacer» imagen pudo influir desde la comunicación visual en medios de comunicación (Urano, 2002) hasta el paisaje.

En 1899, los primeros 790 inmigrantes japoneses zarparon del puerto de Yokohama a bordo del barco Sakura-maru; el 3 de abril del mismo año, llegaron al puerto del Callao, lo que marcó el inicio de la historia de la comunidad *nikkei* en el Perú (Kawabata, 2011). La mayoría de las personas que emigraron fueron agricultores cuyo destino eran las plantaciones de azúcar en la costa peruana (Irie y Himel, 1951). Los inmigrantes japoneses llegaron a través de diferentes compañías de contratación con contratos de trabajo y, hasta 1923, había cerca de 18 000 inmigrantes (Tigner, 1981). Después de la eliminación de los contratos, ingresaron al país como inmigrantes libres y alcanzaron a ser casi 33 000 inmigrantes antes de 1941. Después de la Segunda Guerra Mundial, llegaron otros 2615 inmigrantes. Aproximadamente, 100 000 descendientes de japoneses viven en el Perú, el país con el segundo mayor número de inmigrantes japoneses y peruanos *nikkei* (Shintani, 2008).

La inmigración japonesa a Brasil comenzó en el siglo XX como un acuerdo entre los Gobiernos de Japón y Brasil (Normano, 1934). Japón había estado experimentando una crisis demográfica desde finales del siglo XIX, mientras que Brasil necesitaba mano de obra en las plantaciones de café (Goto, 2007). El barco Kasato-maru trajo a los primeros inmigrantes japoneses oficiales a Brasil. El viaje comenzó en el puerto de Kobe; 52 días después, el 18 de junio de 1908, llegó al puerto de Santos (Nogueira, 1995). Ciento sesenta y cin-

co familias llegaron para trabajar en las plantaciones de café al oeste del estado de São Paulo. Algunos inmigrantes japoneses llegaron a Brasil antes del Kasato-maru y fundaron una colonia agrícola en la Hacienda Santo Antônio, en el actual municipio de Conceição de Macabu —en ese momento, distrito de Macaé—, en el estado de Río de Janeiro. Sin embargo, la llegada de este primer grupo traído por el Kasato-maru inició un flujo continuo de inmigración japonesa a Brasil. A fines de la década de los ochenta, la población japonesa de Brasil había crecido a 1.2 millones. La mayoría se había trasladado a las ciudades, especialmente alrededor de São Paulo, y había adquirido educación superior y tomado trabajos de clase media y cuello blanco (Neuman, 2004).

En busca de imágenes que retraten las relaciones entre Japón y el Perú o Brasil, la fotografía aparece como uno de los elementos para generar imágenes que tengan sentido desde tres perspectivas: la japonesa, la latinoamericana —o, específicamente, la brasileña o peruana— y la *nikkei*. En 1967, durante la visita de los entonces príncipes herederos japoneses a Brasil, se creó un sello postal conmemorativo que retrataba al entonces príncipe Akihito y a la princesa Michiko de Japón con una de las columnas del Palacio de la Alvorada, la residencia oficial del presidente de Brasil en Brasilia.

Ubicada en la parte suroeste de la prefectura de Ibaraki, Japón, la ciudad de Jōsō

(常総) se encuentra junto al río Tone. Jōsō ha surgido como un importante centro agrícola e industrial, con una población estimada de 59 451 residentes que viven en 23 244 hogares (Gobierno de la Prefectura de Ibaraki, 2024). La diversidad cultural de la ciudad se ve enriquecida por la considerable comunidad de migrantes latinoamericanos, formada principalmente por brasileños y peruanos. El origen de Jōsō se remonta al periodo Edo (1603-1868), también conocido como el shogunato Tokugawa, durante el cual formaba parte de la provincia de Shimosa. Durante ese periodo, el pueblo de Mitsukaido, ahora parte de Jōsō, se estableció como un centro prominente de transporte fluvial a lo largo del río Kinugawa.

Con el tiempo, el área evolucionó y experimentó cambios administrativos. El 1 de abril de 1889, Mitsukaido obtuvo el estatus de ciudad dentro del distrito de Toyoda, bajo el sistema municipal moderno. Después de esto, el 10 de julio de 1954, Mitsukaido experimentó una expansión significativa al fusionarse con varias aldeas adyacentes, incluyendo Sugawara, Ohanawa, Mitsuma, Goka, Ono y Sakate, y elevó su estatus a ciudad. El crecimiento adicional ocurrió a través de nuevas anexiones de las aldeas de Sugao y Uchi-moriya el 1 de abril de 1956. La ciudad continuó cambiando y, el 1 de enero de 2006, Mitsukaido sufrió una transformación drástica al absorber el pueblo vecino de Ishige, del distrito de Yuki en Ibaraki, y adoptó oficialmente el nombre de Jōsō.

Económicamente, Jōsō sostiene una economía mixta, caracterizada por tres grandes parques industriales y aproximadamente el 50 % de su tierra dedicada a la agricultura. Esta combinación de sectores agrícola e industrial contribuye a la vitalidad económica de la ciudad. Según los datos de 2024, Jōsō tiene una población de 59 329 residentes en 23 515 hogares y su densidad de población es de 479.9 personas por kilómetro cuadrado, distribuidas en 123.64 kilómetros cuadrados (Gobierno de la Prefectura de Ibaraki, 2024). Además, en marzo de 2020, el porcentaje de extranjeros en la población total era de aproximadamente el 10.66 % (Ciudad de Jōsō, 2024).

En septiembre de 2015, una inundación del río Kinugawa resultó en una devastación extensa en la región, lo que ejemplificó los formidables desafíos que enfrenta la ciudad. El desastre subrayó la necesidad de atender las diversas necesidades de todas las comunidades y enfocarse específicamente en aquellas con habilidades limitadas o nulas en el idioma japonés. Anualmente, Japón experimenta un promedio de 20 a 30 tormentas; la tormenta número 18 de ese año fue de una severidad sin precedentes. La ruptura inesperada de las orillas del río sorprendió a los expertos. Destacó el impacto generalizado de la catástrofe. Las regiones más afectadas fueron las prefecturas de Ibaraki y Tochigi, lo que provocó el nivel de alerta más alto de la Agencia Meteorológica. Las consecuen-

cias revelaron hogares y automóviles arrastrados.

La inundación afectó gravemente las comunidades latinoamericanas en Jōsō, donde florecían negocios brasileños y peruanos. Debido a las barreras lingüísticas y la lenta respuesta del Gobierno local, los inmigrantes brasileños formaron una red de solidaridad en respuesta a la falta de ayuda accesible por parte de las autoridades japonesas (Kanasiro, 2015). El objetivo principal de esta red era atender las necesidades urgentes de las comunidades migrantes, que fueron más severamente afectadas por la inundación en comparación con la población japonesa. Se estableció una estación de ayuda temporal en la entrada de la tienda brasileña TK Store - Global Market para lograr este objetivo. Kanasiro (2015) también menciona cómo el centro de distribución sirvió como un lugar de encuentro y punto de referencia para los brasileños que vivían en la ciudad y que tuvieron que evacuar a refugios. La misma tienda TK Store sigue siendo un punto de encuentro y un lugar relevante para esta investigación. A medida que la ciudad se recuperaba del desastre, los residentes latinoamericanos enfrentaron desafíos a largo plazo, como la reconstrucción de sus hogares, particularmente porque muchos no tenían seguro de vivienda. La inundación subrayó la importancia de operaciones de rescate rápidas y efectivas para mitigar futuras catástrofes y formas eficaces de compartir alertas de desastre.

## Fotocaminando Jōsō

Los métodos visuales integran elementos visuales en la investigación —incluidos la fotografía, el video y otros medios— para recopilar y analizar (Pink, 2001/2007a, Capítulo 2), con el objetivo de captar aspectos de la vida social y la experiencia que podrían no ser accesibles solo a través de las palabras (Glaw *et al.*, 2017). Los métodos visuales pueden registrar interacciones sociales, comportamientos y entornos en detalle; implicar a los participantes en el proceso de investigación; suscitar el debate y percepciones más profundas; y producir datos ricos y multifacéticos. Utilizados con frecuencia en las ciencias sociales, los métodos visuales son útiles para adquirir conocimientos mediante el análisis de las manifestaciones visuales de una comunidad (Margolis y Pauwels, 2011) y se organizan en tres categorías principales: (1) el estudio de un grupo a través de la producción de imágenes, (2) el análisis de las representaciones visuales preexistentes y (3) la participación de los actores sociales en la producción de representaciones visuales (Banks, 2001). Los métodos visuales pueden captar aspectos complejos de la realidad, facilitar la comunicación y la comprensión más allá de las barreras culturales y lingüísticas, y revelar las experiencias y perspectivas subjetivas de los participantes (Glaw *et al.*, 2017; Pink, 2001/2007a, Capítulo 2).

Se realizó un estudio de caso en Jōsō a partir de visitas fotográficas que busca-

ban la huella migratoria y sus efectos en el paisaje urbano-rural; se desarrolló una metodología consistente en *photowalks*, refotografía, fotoarchivo y fotomontaje. En las últimas décadas, los *photowalks* han estado presentes en investigaciones para entender el espacio con poblaciones migrantes (Mainsah y Sánchez Boe, 2019) o, como pretende esta investigación, el paisaje urbano.

Caminar es el paso inicial cuando se explora un lugar nuevo o familiar, y sirve como herramienta integral para comprender un entorno, moverse por un sitio e investigar lo que se conoce y lo que se llegará a conocer (Rae *et al.*, 2017). El *photowalk* es una metodología de producción fotográfica que observa el entorno urbano (Monteiro *et al.*, 2013) y que reflexiona también sobre las fotografías realizadas a lo largo del recorrido (Amato *et al.*, 2022). Así, el *photowalk* o *fotopaseo* es un método móvil que integra el movimiento, la cognición y el conocimiento, y que permite a las personas experimentar y reflexionar sobre su entorno de manera más significativa e imaginativa (Pyyry, 2016).

Estas ideas de mirar, caminar u observar de nuevo provienen de los situacionistas (Debord, 1956). El situacionismo —liderado principalmente por Guy Debord— es una teoría y un movimiento social y artístico surgido en la década de los cincuenta que criticaba las formas contemporáneas de cultura y sociedad y defendía prácti-

cas como el *dérive* —un tipo de caminata experimental en la que no se trazaba un rumbo fijo—, que explora y transforma el espacio urbano y resiste a la pasividad inducida por el espectáculo (Sadler, 1998). Los *dérives* se consideran una herramienta crítica para construir la psicogeografía de la ciudad —el efecto del entorno geográfico en las emociones y comportamientos de las personas—, en la que la deriva de una ciudad representa una declaración política contra la planificación urbana racional y ordenada (Middleton, 2011). A veces, los *photowalks* tienen en cuenta las ideas debordianas de *dérives*, y esa búsqueda de la espontaneidad y el conocimiento de una ciudad desde dentro suele conducir a prácticas de investigación participativa (Pyyry, 2018), al prestar atención a lo particular en los espacios cotidianos y hacer que lo familiar sea desconocido (Pyyry, 2016). Los *photowalks* se han utilizado para documentar el entorno de una comunidad y llegar a (re)conocer un lugar habitado, facilitando la observación de las interacciones en el entorno con una cámara (González Granados, 2011). Los paseos o *walks* han cobrado relevancia en espacios políticos y académicos al observar la importancia del espacio público urbano explorando las prácticas peatonales y entendiéndolas como medio de transporte sostenible y práctica artística (Middleton, 2011). Caminar con una cámara —de fotografía o video— como método de investigación también podría registrar las experiencias de los participantes —o creadores

de imágenes— en sus entornos (Pink, 2007b). Aunque se trata de una práctica habitual en la fotografía, los *photowalks* se han estudiado principalmente como herramienta para la investigación urbanística, los estudios geográficos, el análisis social y la investigación etnográfica (Dobińska y Cieślukowska-Ryczko, 2020; Latham, 2003), y podrían ser útiles como detonante para ampliar nuestras ideas o como pretexto para otras actividades (Itou *et al.*, 2016).

La refotografía es la práctica fotográfica de repetir una imagen existente (McLeod, 2019) buscando fotografiar lo que se ha fotografiado antes e intentando hacer coincidir objetivos, formatos de cámara, encuadres, variables climáticas y, en general, cualquier elemento que pueda afectar el aspecto de las fotos y que pueda ser controlado, de modo que la única fuente de diferencia visual sea el tiempo (Harper, 2012). Por otro lado, el *photovoice* es un proceso en el que las personas pueden identificar y representar visualmente a su comunidad a través de la fotografía (Wang y Burris, 1997), generando y explorando imágenes mediante prácticas colaborativas fotográficas (Liebenberg, 2018) que propician aprendizajes colectivos (Harper, 2012). Finalmente, el fotomontaje busca comprender las experiencias de una comunidad desde la fisicalidad de la fotografía, con construcciones análogas bidimensionales o tridimensionales, lo que suscita otra historia, relatos y memoria (Napolitano, 2015).

Para entender cómo estas migraciones han influido en el paisaje urbano de Japón, la práctica visual para la investigación implica un enfoque múltiple de hacer imágenes con herramientas fotomediales, recopilación a modo de archivo visual y análisis de imágenes. *Fotomedia* —y sus derivados— es un término que engloba no solo las cámaras fotográficas, sino también el cine, el video, la televisión, las pantallas de los teléfonos, las computadoras y las fotocopiadoras, ya que, independientemente del cambio tecnológico, la luz es la característica constante (McKenzie, 2014). Asimismo, la *fotomediación*, que combina *fotomedia* con *mediación*, pretende superar la clasificación tradicional de la fotografía como algo suspendido entre el arte y la práctica social para captar el dinamismo del medio fotográfico en la actualidad, así como su parentesco con otros medios y con nosotros como medios (Kuc y Zylinska, 2016).

Los *photowalks* iniciaron como una práctica individual y como una forma de redescubrir la ciudad de Jōsō a través de la fotografía, que posibilitaba una exploración tanto personal como comunitaria del entorno urbano y cultural. Además, fueron una oportunidad para reconectar con las técnicas fotográficas y familiarizarse nuevamente con las herramientas fotográficas. La exploración inicial permitió no solo observar la ciudad, sino también ajustar y perfeccionar las habilidades fotográficas en un entorno real. Jōsō es una

ciudad notable por su diversidad cultural, con una presencia significativa de comunidades *dekasegi*, incluyendo brasileños, peruanos y otras nacionalidades latinoamericanas y asiáticas. Los mercados y tiendas, como el Brazilian Plaza, reflejan esta mezcla cultural; ofrecen una rica variedad de productos y experiencias que capturan la vida cotidiana de estas comunidades. Documentar esta diversidad fue un objetivo clave para proporcionar una visión más profunda de cómo estas comunidades interactúan y coexisten.

Los *photowalks* colectivos fueron diseñados para fomentar la interacción social y el intercambio cultural entre los participantes. Estos eventos no solo permitieron a las personas compartir sus experiencias y técnicas fotográficas, sino también fortalecer los lazos dentro de las comunidades latinoamericanas en Jōsō. La participación de personas de diferentes nacionalidades, como brasileños, peruanos, mexicanos, ecuatorianos y paraguayos, enriqueció la experiencia y creó un sentido de camaradería. A través de la refotografía y la documentación de los cambios estacionales y urbanos, los *photowalks* ofrecieron una forma de observar y registrar la evolución de la ciudad. Esta práctica no solo proporcionó un registro visual de Jōsō, sino que también permitió reflexionar sobre cómo los entornos urbanos cambian con el tiempo y cómo las comunidades se adaptan a estos cambios. Jōsō, con su combinación de áreas urbanas, rurales e industriales,

ofreció un paisaje variado. La presencia de la Ruta 294, una arteria principal que atraviesa la ciudad, proporcionó un hilo conductor para muchas de las caminatas y permitió explorar diferentes facetas de la vida en Jōsō.

El primer *photowalk* se realizó de manera individual el 6 de diciembre de 2021 y comenzó en el mercado Brazilian Plaza en la ciudad de Jōsō. La caminata cubrió 2 km en aproximadamente 55 minutos y se usó una cámara digital DSLR Canon Kiss. Fue un día frío de invierno, con una temperatura de alrededor de 9 grados y cielo nublado. Durante esta exploración inicial, se redescubrieron tanto la ciudad como las herramientas fotográficas: se ajustaron las técnicas de fotografía y se observó la diversidad cultural representada en los productos del mercado.

El segundo *photowalk*, llevado a cabo el 15 de diciembre de 2021, implicó una caminata a lo largo de la Ruta 294 desde Ishige hasta Tamamura, una ruta de 2.2 km. Durante esta caminata, se tomaron fotos principalmente con una Canon Kiss XX y se enfrentaron varios desafíos técnicos con la cámara. Este *photowalk* destacó por la observación de señales en varios idiomas, lo que llevó a reflexionar sobre la inclusión y las barreras lingüísticas en la comunidad.

El tercer *photowalk*, realizado el 27 de diciembre de 2021, repitió la ruta del segundo, pero en un momento diferente del

día. La refotografía fue una parte crucial de esta sesión, con el objetivo de capturar la evolución de la ciudad y comparar imágenes con las tomas previas. Se usaron cámaras Canon Kiss XX y Fujifilm Instant Square, lo que permitió experimentar con diferentes formatos fotográficos.

El cuarto *photowalk*, llevado a cabo el 20 de mayo de 2022, implicó revisar la ruta usando Google Maps y volver a caminar por la zona de Mitsukaido. Esta sesión también fue individual y se centró en capturar detalles específicos del entorno urbano y la vida cotidiana.

El 23 de julio de 2022, en verano en Japón, se realizó un taller piloto en Jōsō con participantes miembros de la comunidad brasileña *dekasegui* en busca de prácticas colaborativas. A partir de ese *workshop*, se generaron conversaciones espontáneas que enriquecieron las nociones de la ciudad, así como mapas y fotografías. Al inicio de la caminata, los participantes leyeron los términos y condiciones y accedieron a participar luego de conocer sobre los usos no comerciales que tendrían las imágenes resultantes. Además, se hizo el compromiso de no publicar imágenes en las que sus rostros fueran reconocibles. A través de la ruta, el planteamiento consistía en caminar por la ciudad por una ruta previamente recomendada, que implicaba llegar a hitos concretos. La ruta propuesta se discutió al principio. Se ofreció la posibilidad de cambiar la ruta —teniendo en cuenta la temperatura a 35 grados, el co-

nocimiento de la ciudad y las ideas sobre cómo desarrollar el tema del paseo—. Se decidió cambiarla por completo y se guió al grupo por ella. Este taller sentaría las bases metodológicas para los siguientes *photowalks*.

Compartir la experiencia de los *photowalks* con un grupo de fotocaminantes que forman parte de la comunidad brasileña de Jōsō permitió el análisis de los resultados visuales de estos *photowalks*, y abrió nuevas conversaciones sobre la práctica fotográfica colaborativa en comunidades migrantes. Los *photowalks* aportan la informalidad y la flexibilidad de caminar, en este caso específico, con gente que habla el mismo idioma. Compartimos experiencias cotidianas mientras dialogábamos en torno a las diferencias entre São Paulo —de donde eran la mayoría de los fotocaminantes— y Jōsō. Asimismo, los *photowalks* podrían ser útiles como disparadores para ampliar nuestras ideas o como pretexto para otras actividades (Itou *et al.*, 2016). El *photowalk* permitió a los fotocaminantes ampliar su conocimiento de la ciudad mientras colaboraban también a través de la conversación.

El uso de las cámaras analógicas tuvo varios determinantes, como llamar la atención de la gente ofreciendo algo novedoso para los interesados. El revelado y escaneado de los rollos de película utilizada en los *photowalks* se llevó a cabo en el cuarto oscuro de la Universidad de

Tsukuba. El uso de película fotográfica generó un tiempo para pensar, detenerse y respirar, ya que los 36 fotogramas de un rollo podían ser poco o mucho. Los fotocaminantes comentaron que eran más conscientes del tiempo que tenían para hacer una foto, pensar más, mirar más y hablar más. Además, compartieron cómo las posibilidades de hacer una fotografía se sentían limitadas frente a lo que suelen experimentar con la sensación casi infinita de la fotografía digital. Los participantes en el *photowalk* recibieron diferentes cámaras analógicas de apuntar y disparar o *point-and-shoot* al inicio de la ruta. Durante el *photowalk*, compartieron su sorpresa por el hecho de utilizar lo que ellos llamaban «cámaras de verdad»; pensaban que utilizaríamos cámaras desechables. Las cámaras de usar y tirar se crearon, en un principio, para utilizarlas en los viajes cuando la gente se olvidaba de llevar las «cámaras de verdad», y se convirtieron en una opción para la gente que hacía proyectos colaborativos de corta duración. El problema en su uso radica en que pueden enviar el mensaje de que la única cámara que se les confía —a los participantes— es desechable y que no tienen que cuidarla de la misma manera como lo harían con una «cámara de verdad», lo que puede llevarlos a sentir que su relación con la fotografía es superficial y de corta duración (Ewald y Lightfoot, 2001).

Luego de este primer taller colectivo de *photowalk*, el quinto en producirse desde el inicio de esta investigación, se realiza-

ron cinco *photowalks* más. El sexto *photowalk*, hecho el 10 de febrero de 2023, fue una caminata individual de 3 km en condiciones climáticas frías, similar a las primeras sesiones. Este *photowalk* se centró en la observación y documentación de cambios estacionales en el paisaje urbano.

El séptimo *photowalk*, llevado a cabo el 30 de julio de 2023, se realizó para participantes de habla hispana. Iniciado en la estación Mitsukaido, cubrió 3.5 km con el objetivo de capturar la influencia de las comunidades latinoamericanas en Jōsō. Los participantes, provenientes del Perú y México, compartieron historias y técnicas fotográficas, de modo que fortalecieron la conexión entre sus experiencias culturales y la práctica fotográfica.

El octavo *photowalk*, ocurrido el 28 de julio de 2023, fue otra caminata individual, esta vez con la intención de refotografiar áreas previamente visitadas y documentar cambios en el entorno. Se usaron tanto cámaras digitales como analógicas para generar una variedad de perspectivas.

El noveno *photowalk*, llevado a cabo el 6 de agosto de 2023, se centró en la comunidad brasileña de Jōsō y se realizó bajo la influencia de un tifón, lo que afectó la participación. A pesar de las condiciones climáticas adversas, se exploraron áreas residenciales y parques, de modo que se capturó la dinámica del entorno urbano durante el tifón. Participaron una familia brasileña y un amigo.

El décimo *photowalk*, realizado el 3 de septiembre de 2023, se llevó a cabo al atardecer para aprovechar las condiciones de luz. Participaron seis personas de habla hispana: tres del Perú, dos de Ecuador y uno de Paraguay. La caminata cubrió más de 5 km y fomentó el intercambio cultural y la práctica fotográfica, lo que creó un ambiente de camaradería y exploración creativa.

Las principales diferencias entre los *photowalks* incluyen la participación y las nacionalidades de los participantes. Los *photowalks* individuales permitieron una exploración introspectiva y un enfoque más personal, mientras que los *photowalks* colectivos involucraron a participantes de diversas nacionalidades —principalmente, brasileños y hablantes de español del Perú, México, Ecuador y Paraguay—, lo que enriqueció la experiencia con diferentes perspectivas culturales.

En cuanto a los objetivos y enfoques, los *photowalks* individuales se centraron en la refamiliarización con las técnicas fotográficas y la documentación de cambios estacionales y urbanos, mientras que los colectivos tuvieron un enfoque más social, que buscó capturar la influencia de las comunidades latinoamericanas en Jōsō y promover el intercambio cultural.

Las condiciones climáticas y los horarios también variaron, con *photowalks* realizados en diversas condiciones, desde

días fríos y nublados hasta días calurosos y con tifones, lo que influyó en la planificación y ejecución de las caminatas. Algunos *photowalks*, como el décimo, se programaron al atardecer para aprovechar la luz del día, mientras que otros se realizaron en la mañana o en condiciones climáticas desafiantes.

Las dinámicas de grupo y las rutas variaron. Las rutas de *photowalks* colectivos estuvieron adaptadas según las preferencias de los participantes, lo que promovió un sentido de comunidad y colaboración, mientras que las caminatas individuales siguieron rutas preestablecidas, lo que permitió una exploración más controlada y reflexiva del entorno urbano.

La interacción con la comunidad local también difirió: los *photowalks* colectivos incluyeron visitas a lugares de interés comunitario, como mercados, *food trucks* y parques, lo que fomentó la interacción con la comunidad local; en contraste, los *photowalks* individuales se centraron más en la observación y documentación del entorno, sin tanta interacción directa con la comunidad.

### **Archivo Mitsukaido**

Finalizada la etapa de los *photowalks*, en los que participaron más de una decena de personas, el resultado fue alrededor de 360 contactos fotográficos realizados por los participantes a partir de los negativos revelados. El archivo cuenta también con

aproximadamente 4000 fotografías adicionales efectuadas por la investigadora con distintos medios fotográficos —analógicas, digitales e instantáneas—. Este desbalance entre lo colectivo y lo individual responde a la cantidad de veces en que las rutas fueron repetidas, fotografiadas y refotografiadas, pero también podría haber un desbalance en cómo es vista e interpretada la ciudad, ya que la mayor cantidad de fotografías del archivo fueron hechas por la misma persona.

Los participantes utilizaron cámaras analógicas y film en blanco y negro expirado, pero aún viable, para proporcionar película y acceso a cámaras de manera gratuita. Adicionalmente, el tener una sugerencia de 36 fotografías —la limitación del rollo fotográfico— suponía un reto para los participantes, especialmente para los que habían crecido como usuarios digitales. En las fotos resultantes de todos los *photowalks*, siempre aparecían los participantes caminando, señalando, comentando y fotografiando. Es posible ver sus gestos fotográficos, su determinación por conseguir la foto deseada y el deseo de desarrollar un tema a través de las imágenes. Las imágenes resultantes también revelan algunos temas que no se discutieron.

En el proceso de catalogación de las imágenes del archivo, se consideraron categorías flexibles, ya que una misma imagen puede ser parte de más de una colección al mismo tiempo. Algunas de las categorías

son las siguientes: fecha del *photowalk* al que pertenecen, participante autor de la fotografía, locación —mercados, restaurante brasileño, plaza, parque, etcétera—, plantas, personas, entre otras.

Uno de los resultados consistentes en todos los *photowalks* fue la presencia de fotografías y retratos de los participantes. Aunque una de las reglas de los paseos fotográficos era no fotografiar personas desconocidas, los participantes interpretaron esta regla de manera flexible, enfocándose en fotografiar a otros fotocaminantes. Este suceso subraya la importancia de la documentación de la experiencia colectiva y la interacción social en los *photowalks*.

La Figura 1 presenta tres fotografías horizontales en blanco y negro dispuestas de manera vertical. Para este artículo, se seleccionaron imágenes en que las identidades de los participantes no sean reconocibles, respetando uno de los acuerdos iniciales de no divulgar datos ni imágenes personales. Cada foto muestra grupos de personas participando en los talleres de *photowalk*, es decir, momentos de interacción entre los participantes en diferentes lugares y días. Ya que las fotografías se encuentran dispuestas de manera vertical, se las denominará Foto 1.1, Foto 1.2 y Foto 1.3, enumeradas de arriba abajo.

La Foto 1.1, en blanco y negro, muestra un grupo de personas caminando por una calle estrecha entre dos muros. Los par-

ticipantes parecen estar conversando y explorando el entorno. La imagen da una sensación de camaradería y colaboración mientras los participantes avanzan juntos.

La Foto 1.2, también monocromática, muestra un grupo de personas caminando hacia un edificio en un espacio abierto, llamado la Plaza de la Ciudadanía (市民の広場). Este tipo de espacio público suele estar destinado a actividades comunitarias y eventos sociales diseñados para fomentar la interacción y el encuentro ciudadano, y suele utilizarse para diversos eventos, como mercadillos, talleres, festivales y otras actividades recreativas y culturales que buscan reforzar la cohesión comunitaria y social. La fecha en la esquina inferior derecha indica que la foto fue tomada el 23 de julio de 2022, lo que corresponde al taller piloto con la comunidad brasileña. La disposición de los participantes sugiere un sentido de dirección y propósito común.

Finalmente, la Foto 1.3, también en blanco y negro, muestra a dos personas caminando por una acera en un entorno urbano. Una persona lleva un sombrero grande y ambas parecen estar en medio de una conversación. La composición de la imagen resalta la perspectiva del camino y la interacción entre las personas.

Estas fotografías, tomadas por diferentes personas en diversas locaciones y con equipos distintos, muestran variaciones

**Figura 1**

Fotografías de miembros de la comunidad latinoamericana realizadas por participantes de los photowalks



*Nota.* La figura muestra tres fotografías —1.1, 1.2 y 1.3, respectivamente— tomadas por los participantes de los talleres de *photowalk*. Estas fotografías fueron realizadas en momentos diferentes y en distintas locaciones de Mitsukaido en Jōsō. Imágenes utilizadas con autorización.

en textura, nitidez y contrastes. Las imágenes, como se indicó, muestran grupos de participantes de los talleres de *photowalk* y presentan momentos de interacción entre los fotocaminantes en diferentes lugares y días. Comparar estas fotos permite observar cómo los participantes interactúan con su entorno y entre sí, lo que revela aspectos de la dinámica grupal y la cohesión social.

A partir de las entrevistas de fotoelicitación individuales *pos-photowalk*, así como de las observaciones desde el punto de vista de la investigadora, los participantes parecían estar interesados en fotografiar a otros fotocaminantes por varias razones. En primer lugar, está la documentación de la experiencia colectiva: fotografiar a otros participantes ayuda a capturar la esencia del evento y a documentar la experiencia compartida. Las imágenes muestran la colaboración y la interacción social, aspectos centrales de los talleres de *photowalk*. Además, las fotos de los participantes crean recuerdos visuales del evento. Estas imágenes pueden servir como recordatorio de los momentos vividos juntos y fortalecer las conexiones personales entre los participantes. Este proceso de construcción de memorias es fundamental para mantener viva la experiencia y las relaciones creadas durante el taller. Asimismo, al ser los talleres ejecutados en la lengua nativa de los participantes, se permitió una dinámica única y difícil de replicar en su vida en Japón más allá del entorno familiar. Esta

dinámica entre fotocaminantes ofrece perspectivas sobre la cohesión grupal y las diferentes personalidades presentes, y proporciona una mejor comprensión de cómo se desarrollan las interacciones en un entorno colaborativo. Otro aspecto importante es la composición y la disposición de las personas y su interacción con el entorno.

Durante las entrevistas *pos-photowalk*, varios participantes mencionaron cómo, al ver la disposición del grupo —caminando uno al lado del otro y ocupando, en algunos casos, el ancho completo de la vereda—, era evidente que las personas de la foto habían crecido fuera de Japón, ya que observaban que esa no era una dinámica social que ellos vieran a menudo. Las fotos de grupos reflejan también la diversidad de los participantes; esto es especialmente significativo en un contexto multicultural como el de los talleres de *photowalk*, pues enriquece la experiencia.

Espacios que no son necesariamente brasileños ni latinoamericanos fueron constantemente fotografiados. Aparecen lugares «extranjeros», tiendas de especias y kebab, y restaurantes con textos en inglés. Un espacio que apareció en casi todos los rollos revelados fue el antiguo cine Horaikan (宝来館).

La Figura 2 está compuesta por seis fotografías diferentes, todas realizadas en distintos momentos y por diferentes participantes de los talleres de *photowalk*.

El edificio exhibe numerosos carteles de películas y pósteres con estilo retro, mayormente en japonés, con imágenes de actores y escenas clásicas de películas de Hollywood y cine japonés. Algunas de las películas que se pueden identificar en los carteles pintados a mano son íconos del cine tanto en Japón como en Occidente, incluyendo clásicos del cine occidental como *Lo que el viento se llevó* —*Gone With the Wind*, de 1939—, *Vacaciones en Roma* —*Roman Holiday*, de 1953— y *Mi bella dama* —*My Fair Lady*, de 1964—, así como películas japonesas importantes como *La vida de Matsu, el Indomable* —*無法松の一生*, de 1943—, *Arroz* —*米*, de 1957— y *Hombre que llama a la tormenta* —*嵐を呼ぶ男*, de 1957—. Estas películas, algunas ganadoras de premios y todas con un impacto duradero, parecen haber sido seleccionadas por su huella en la historia del cine.

Las fotografías están dispuestas en dos columnas. En la columna izquierda, la primera fotografía —superior izquierda— muestra una vista frontal en color del edificio del cine Horaikan. La fachada está decorada con numerosos carteles de películas clásicas japonesas, con imágenes de actores y escenas de cine. El cielo está parcialmente nublado, lo que proporciona una iluminación suave. La arquitectura del edificio es sencilla, con un estilo retro que evoca nostalgia.

La segunda fotografía —al medio a la izquierda—, en blanco y negro, ofrece una

vista similar a la primera imagen, pero tomada desde un ángulo ligeramente diferente. La falta de color resalta los contrastes y detalles de los carteles y la estructura del edificio, lo que da una atmósfera más antigua debido a su estilo monocromático.

La tercera fotografía —inferior izquierda—, también en blanco y negro, presenta una vista más amplia de la pared lateral del edificio, donde se pueden ver más carteles de películas. Hay un auto estacionado en primer plano, lo que añade un elemento de vida cotidiana a la escena. Los carteles cubren casi toda la pared y crean un mural vibrante de cultura cinematográfica.

En la columna derecha, la primera fotografía —superior derecha— presenta una vista angular en color del cine Horaikan desde una esquina de la calle. Además de los afiches en la fachada frontal, se pueden ver más afiches a lo largo de la pared lateral. La calle y las casas circundantes proporcionan un contexto urbano al edificio del cine. La iluminación del día nublado crea una atmósfera uniforme en la foto.

La segunda fotografía —al medio a la derecha—, en blanco y negro, muestra el cine desde un ángulo similar al de la primera foto de la columna derecha, pero con una perspectiva más cerrada. La imagen destaca los detalles de los afiches y la estructura del edificio, incluyendo los postes eléctricos y los cables que atravie-

san el cielo. La ausencia de color y la textura granulada sugieren un enfoque más artístico y documental.

La tercera fotografía —inferior derecha—, también en blanco y negro, fue tomada desde un ángulo más cercano y se enfoca en los afiches de la fachada frontal del cine. La perspectiva inclinada ofrece una sensación de profundidad y dinamismo. Los detalles de los afiches son claramente visibles: muestran actores y escenas reconocibles del cine clásico japonés.

El interés de los participantes en este espacio puede explicarse por varios factores. En primer lugar, está el valor histórico y cultural. Los pósteres y el edificio mismo parecen tener un valor histórico significativo; posiblemente evoca memorias de una era pasada del cine japonés. Al pasar por ese espacio, los participantes conversaban sobre las películas, actores y actrices, y recuerdos de haber visto algunas de esas películas en su niñez o con su familia. Además, la estética visual jugaba un papel importante. La mezcla de colores y estilos retro ofrecía una oportunidad para explorar técnicas fotográficas. Algunos participantes utilizaron la cámara de sus teléfonos como una cámara adicional a la *point-and-shoot* analógica que tenían a la mano. Este evento pone en evidencia la diferencia al enfrentarse a la inmediatez de la cámara digital, más aún cuando es parte de un teléfono que permite compartir esas imágenes con rapidez, comparada con los tiempos de espera y análisis

que requiere el uso de técnicas analógicas. Las sesiones de fotoelicitación con los participantes revelaron que las fotos del cine Horaikan evocaban conversaciones sobre la historia del cine en Japón, la nostalgia de ver películas clásicas y la estética retro del edificio. Estas sesiones enriquecieron la comprensión del valor cultural y personal del cine para los participantes.

Adicionalmente, lugares que son parte de sus rutas diarias, como la estación de tren y la zona comercial, son paradas obligadas para las compras diarias. Puede decirse que fue una excusa para hablar, pero también para volver a ver la ciudad, una charla a través de diferentes generaciones, como los propios fotocaminantes. Observando partes del archivo juntos, los participantes hablaron de sus emociones y de la evocación de otros tiempos, de la nostalgia y de la latinidad de algunas ciudades japonesas. Asimismo, recordaban el desastre de la inundación de 2015 y cómo la desconexión del Gobierno con las comunidades extranjeras —aunque mejorando poco a poco— envía mensajes contradictorios; este es uno de los motivos por los que no se ven necesariamente quedándose en esa ciudad.

Revisando el archivo, se hace evidente la aparición repetitiva de algunos espacios claves, como los que contienen información en español o portugués. Estos pueden ir desde letreros de negocios dirigidos a la comunidad latinoamericana hasta anun-

**Figura 2**

*Fotografías de carteles en el cine Horaikan*



*Nota.* Fotografías tomadas por los participantes de los talleres de *photowalk* entre 2022 y 2023. Se muestran seis imágenes fotografiadas por cinco personas diferentes. El archivo está formado principalmente por ejemplos como este: fotografía realizada durante el *photowalk* grupal y refotografiada individualmente. Imágenes utilizadas con autorización.

cios de búsqueda de personal para trabajar por contrato. La presencia de carteles en portugués en la ciudad hace evidente que la comunidad brasileña es bastante mayor que toda la comunidad hispanohablante. Los participantes peruanos, paraguayos, ecuatorianos y mexicanos también observan y, muchas veces, entienden el significado de las frases escritas. Es tanta la cercanía de las comunidades que frecuentemente los hispanohablantes prefieren unirse a las comunidades brasileñas, lo que implica que prefieren aprender portugués por sobre el japonés.

La Figura 3 muestra dos fotografías tomadas en dos *photowalks* distintos, pero en el mismo lugar y por personas diferentes. La primera imagen, en color, muestra un cartel colocado en una pared. El cartel está escrito en japonés y portugués, y anuncia oportunidades de empleo con la frase *お仕事あります!* y *TEMOS EMPREGO!*. Debajo del texto en verde y amarillo, hay información adicional en japonés, incluyendo el nombre de la empresa *株式会社トータルスタッフ* y un número de contacto: 0120-232-151. El fondo de la imagen muestra una pared de ladrillos marrón oscuro con un altavoz montado en la parte superior. A la derecha del cartel, hay una persiana de metal bajada y una ventana con un cristal sucio.

La segunda imagen, en blanco y negro, también presenta el mismo cartel en la misma ubicación. Al igual que la imagen en color, se puede ver el cartel bilingüe

que anuncia empleos. Esta foto ofrece una vista más amplia y captura más del entorno circundante, incluyendo más de la fachada del edificio, el suelo y parte de la calle en primer plano. La fecha *22年7月28日* está visible en la esquina inferior izquierda, lo que indica que la foto fue tomada el 28 de julio de 2022. La presencia constante de carteles bilingües sugiere una adaptación continua y una necesidad persistente de integración cultural y económica.

Las imágenes se centran en un cartel que ofrece oportunidades de empleo, lo cual es significativo para la comunidad local, especialmente para los hablantes de portugués, migrantes brasileños. La ciudad de Jōsō es considerada una ciudad industrial y rural; en ella, hay muchas fábricas que requieren personal obrero y, muchas veces, es suficiente tener un dominio básico del idioma japonés para poder realizar las tareas requeridas, de modo que es una oportunidad laboral importante para muchas comunidades migrantes más allá de las latinoamericanas. Las fotografías muestran detalles específicos del entorno, como el altavoz y la persiana metálica, que añaden contexto a la vida diaria de los migrantes.

El cartel es un reflejo directo de la presencia y necesidades de la comunidad brasileña en Japón. La oferta de empleo en dos idiomas sugiere una integración cultural y económica significativa, lo cual es un tema relevante para documentar y

**Figura 3**

*Fotografías de un anuncio sobre oportunidades laborales*



*Nota.* Fotografías tomadas por los participantes de los talleres de *photowalk* entre 2022 y 2023. Se muestran dos imágenes fotografiadas por dos personas diferentes. La primera imagen se realizó con una cámara analógica; la segunda, con una cámara digital. Imágenes utilizadas con autorización.

explorar. Asimismo, documentar elementos de la vida cotidiana, como anuncios de empleo, ofrece una visión valiosa de las dinámicas sociales y económicas en la comunidad. Los participantes pueden estar interesados en cómo las diferentes comunidades se integran y sobreviven en el entorno japonés. Los elementos visibles del entorno, como el altavoz y la persiana metálica, añaden contexto a la historia del lugar. Estos son indicativos de la funcionalidad del espacio y su uso en la vida diaria, así como el empleo de la tecnología en el espacio público. La presencia de múltiples idiomas en la señalización pública es un punto focal para discutir las experiencias de los migrantes y cómo estas se manifiestan en el paisaje urbano. El interés de los participantes en este espacio se debe a la combinación de su relevancia sociocultural, el potencial para el análisis visual y la exploración de las narrativas de migración e integración en la comunidad local.

## Conclusiones

Este estudio utilizó la fotografía para explorar y documentar la relación entre las comunidades *dekasegi* latinoamericanas en Japón y el paisaje urbano-rural; la creación de un archivo fotográfico colectivo pone de relieve la importancia de los métodos visuales participativos. Destaca cómo la fotografía puede tender puentes entre culturas y comunidades, capturando la experiencia migratoria y su impacto medioambiental.

El archivo generado a partir de los *photowalks* constituye una herramienta poderosa para comprender la experiencia de los migrantes latinoamericanos en Japón, y evidencia los procesos de transculturación visual y la construcción de espacios de memoria colectiva. Este trabajo ilustra cómo la fotografía, más allá de su función documental, actúa como un medio crucial para la conservación de la memoria y la narrativa de historias inclusivas que complementan los registros oficiales (Derrida, 1995/1996; Pinheiro, 2018).

La fotografía ha demostrado ser una herramienta para construir y preservar la memoria individual y colectiva. Las imágenes captadas durante los *photowalks* permiten a los participantes y a la comunidad recordar y reflexionar sobre sus experiencias migratorias y, a su vez, enriquecen el registro histórico, aportando una perspectiva más inclusiva y diversa. El archivo fotográfico colectivo revela cómo las comunidades *dekasegi* influyen en el paisaje periurbano japonés. Las imágenes del archivo reúnen la mezcla cultural y las adaptaciones que las comunidades migrantes han hecho en su nuevo entorno, ilustran visualmente los procesos de transculturación e integración cultural en Jōsō, y construyen una base para la exploración de la identidad y la visualidad de la población latinoamericana en Jōsō; funcionan como punto de partida para futuras investigaciones y como material para las próximas generaciones de latinos en Japón.

Los métodos visuales participativos como los *photowalks* o la fotoelicitación, utilizados en este estudio, han demostrado su eficacia para el trabajo colectivo con comunidades en investigación al fomentar la comunicación horizontal. Estos métodos facilitan la recolección visual de datos, el diálogo y la colaboración entre los participantes, lo que fortalece los lazos comunitarios y genera un sentimiento de pertenencia y cohesión. Además, este estudio contribuye al campo de los estudios sobre migración y cultura visual en Japón al proporcionar un modelo para el uso de métodos visuales participativos en la investigación social.

Finalmente, este estudio profundiza en la interacción entre las comunidades latinoamericanas *dekasegi* en Japón y el paisaje urbano-rural, utilizando la fotografía como un medio esencial para explorar y documentar esta relación. La creación de un archivo fotográfico colectivo destaca la importancia de los métodos visuales participativos y subraya cómo la fotografía puede servir como un puente entre culturas al capturar la experiencia migrante y su impacto en el entorno. La investigación resalta el papel significativo de la memoria, tanto individual como colectiva, en la formación de archivos y la preservación de la historia y la identidad cultural a través de imágenes (Pinheiro, 2018; Zylinska, 2010).

El trabajo permitió observar los retos de crear y mantener un archivo fotográfico

colectivo y los problemas relacionados con la organización, conservación y accesibilidad de las imágenes. Al mismo tiempo, el archivo también ofrece la posibilidad de ser enriquecido y reinterpretado continuamente por nuevas generaciones de migrantes, residentes e investigadores, lo que garantiza la validez, el crecimiento y la relevancia del archivo a lo largo del tiempo. La metodología empleada puede reproducirse y adaptarse en otros contextos y comunidades, lo que aumenta su aplicabilidad y alcance en estudios similares.

El Archivo Mitsukaido es un testimonio del presente —2021-2024— y una base para futuras investigaciones y aplicaciones. Al invitar a nuevos participantes, ampliando las rutas y los temas de los *photowalks*, se generan nuevas formas de entender los procesos de creación de imágenes, colectivamente y a partir de los fotomedios.

El proceso de trabajo hacia la creación del Archivo Mitsukaido ha documentado la experiencia de los migrantes latinoamericanos en Jōsō y ha demostrado el poder de la fotografía como herramienta de investigación y memoria, subrayando la importancia de los métodos visuales participativos en la creación de narrativas más inclusivas y comprensivas sobre la migración y la identidad cultural.

## REFERENCIAS

- Adachi, N. (2007). Racial journeys: Justice, internment and Japanese-Peruvians in Peru, the United States, and Japan. *Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, 5(9). <https://apjif.org/nobuko-adachi/2517/article>
- Amato, A., Matuk, C., DesPortes, K., Silander, M., Tes, M., Vacca, R. y Woods, P. J. (2022). Postcards and photo walks: Telling community data stories through photography. En C. Chinn, E. Tan, C. Chan e Y. Kali (Eds.), *Proceedings of the 16th International Conference of the Learning Sciences* (pp. 1493-1496). International Society of the Learning Sciences. <https://repository.isls.org//handle/1/8522>
- Banks, M. (2001). *Visual methods in social research*. SAGE Publications.
- Burns, J. E. (2017). The aura of materiality: Digital surrogacy and the preservation of photographic archives. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 36, 1-8. <http://dx.doi.org/10.17613/M6367S>
- Calazans, E. (2009). Life as Dekkaseguis: The Brazilian community in Japan. *FOCUS*, 58. Hurights Osaka. <https://www.hurights.or.jp/archives/focus/section2/2009/12/life-as-dekkaseguis-the-brazilian-community-in-japan.html>
- Casellas i Serra, L. E. (2007). La gestión archivística de los fondos y colecciones fotográficas. En *El documento escrito y el documento fotográfico* (pp. 54-79). Anroart.
- Caraffa, C. (2019). The photo archive as laboratory. Art history, photography, and materiality. *Art Libraries Journal*, 44(1), 37-46. <https://doi.org/10.1017/alj.2018.39>
- Ciudad de Jōsō. (2024). *Population and number of households in Joso city (resident population)*. Recuperado el 1 de abril de 2024 de [https://www.city.joso.lg.jp/kurashi\\_gyousei/shisei/intro/toukei/page001039.html](https://www.city.joso.lg.jp/kurashi_gyousei/shisei/intro/toukei/page001039.html)
- Cross, K. y Peck, J. (2010). Editorial: Special issue on photography, archive and memory. *Photographies*, 3(2), 127-138. <https://doi.org/10.1080/17540763.2010.499631>
- Cunningham, A. (2008). Digital curation/digital archiving: A view from the National Archives of Australia. *The American Archivist*, 71(2), 530-543. <https://www.jstor.org/stable/40294529>
- Dávila Freire, M. (2013). Nuevos usos de viejas imágenes. La gestión compartida en la explotación de archivos fotográficos. En *Territorio archivo* (pp. 65-75). Fundación Cerezales Antonino y Cinia.
- Debord, G. (1956). Theory of the dérive. *Les Lèvres Nues*, (9).
- Derrida, J. (1996). *Archive fever: A Freudian impression* (Trad. E. Prenowitz). University of Chicago Press. (Trabajo original publicado en 1995)
- Dobińska, G. y Cieślukowska-Ryczko, A. (2020). A photograph as material for analysis and as a creative act. Visual methods in social studies – Reflections and dilemmas. *Creativity. Theories – Research – Applications*, 7(1), 123-146. <https://doi.org/10.2478/ctra-2020-0008>
- Ewald, W. y Lightfoot, A. (2001). *I wanna take me a picture: Teaching photography and writing to children*. Center for Documentary Studies; Beacon Press.

- Flusser, V. (2003). *The freedom of the migrant: Objections to nationalism* (Trad. K. Kronenberg). University of Illinois Press.
- Flusser, V. (2011). Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar. *Annablume*.
- Glaw, X., Inder, K., Kable, A. y Hazelton, M. (2017). Visual methodologies in qualitative research: Autophotography and photo elicitation applied to mental health research. *International Journal of Qualitative Methods*, 16(1), 1-8. <https://doi.org/10.1177/1609406917748215>
- Gobierno de la Prefectura de Ibaraki. (2024). *Joso city demographic and economic data*. Recuperado el 1 de abril de 2024 de <https://www.pref.ibaraki.jp/kikaku/tokei/fukyu/tokei/sugata/local/joso.html>
- González Granados, P. (2011). La fotografía participativa como medio de investigación y análisis social. Nota etnográfica sobre la experiencia con un grupo de adolescentes en el ámbito educativo. *Institut Català d'Antropologia*, 16(1-2), 147-158.
- Goto, J. (2007, 1 de abril). *Latin Americans of Japanese origin (Nikkeijin) working in Japan: A survey*. World Bank Policy Research Working Paper N.º 4203. [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=980821](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=980821)
- Harper, D. (2012). *Visual sociology*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203872673>
- Itou, J., Kuwano, Y. y Munemori, J. (2016). Propuesta y aplicación de un sistema de apoyo a la continuidad del ejercicio centrado en el *photowalking* y el SNS [Publicado originalmente en japonés: フォトウォークと SNS の利用による運動継続支援システムの提案と適用]. *Revista de la Sociedad de Procesamiento de Información*, 57(1), 294-304. <https://cir.nii.ac.jp/crid/1050845762837137408>
- Irie, T. y Himel, W. (1951). History of Japanese migration to Peru, part II. *The Hispanic American Historical Review*, 31(4), 648-664.
- Kanasiro, A. K. (2015). Quando a inundação vira o campo. Notas etnográficas sobre o pós-desastre (parte I). *Ponto Urbe. Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP*, 17. <https://doi.org/10.4000/pontourbe.2870>
- Kawabata, M. (2011). *(Re)locating identities in the ancestral homeland: The complexities of belonging among the migrants from Peru in Okinawa* [Tesis de doctorado, University of London]. <https://core.ac.uk/download/pdf/42547087.pdf>
- Kuc, K. y Zylinska, J. (Eds.). (2016). *Photoremediations: A reader*. Open Humanities Press.
- Lagones Valdez, P. J. (2016). *Challenge of Japanese-Peruvian descendent families in the XXI century, Peruvian dekasegi in Japan: Overview of socio-economic issues of Nikkei* [Tesis de doctorado, 名古屋大学 (Universidad de Nagoya)]. Nagoya Repository. [https://nagoya.repo.nii.ac.jp/record/21935/files/k11391\\_thesis.pdf](https://nagoya.repo.nii.ac.jp/record/21935/files/k11391_thesis.pdf)

- Latham, A. (2003). Research, performance, and doing human geography: Some reflections on the diary-photograph, diary-interview method. *Environment and Planning A: Economy and Space*, 35(11). <https://doi.org/10.1068/a3587>
- Liebenberg, L. (2018). Thinking critically about photovoice: Achieving empowerment and social change. *International Journal of Qualitative Methods*, 17(1), <https://doi.org/10.1177/1609406918757631>.
- Lost & Found Project. (2012). *About*. <http://lostandfound311.jp/en/about/>
- Mainsah, H. y Boe, C. S. (2019). Tracing the border crossings of forced migrants in Paris' 18th Arrondissement: Exploring a photo-walk method. En K. Horsti (Ed.), *The politics of public memories of forced migration and bordering in Europe* (pp. 121-138). [https://doi.org/10.1007/978-3-030-30565-9\\_8](https://doi.org/10.1007/978-3-030-30565-9_8)
- Margolis, E. y Pauwels, L. (2011). *The SAGE handbook of visual research methods*. SAGE Publications. <https://doi.org/10.4135/9781446268278>
- Matsumoto, K. y Okumura, A. (2019). ブラジル移民のコイネー形成-創始者効果と方言接触理論の検証 [La formación de la lengua koiné inmigrante brasileña: una prueba del efecto fundador y de la teoría del contacto dialectal]. *The Japanese Journal of Language in Society*, 22(1), 249-262. <https://cir.nii.ac.jp/crid/1390001277362903296>
- McKenzie, J. (2014). *Light and photomedia: A new history and future of the photographic image*. Routledge.
- McLeod, G. (2019). Rephotography for photographers: Discussing methodological compromises by post-graduate online learners of photography. *Journal of Visual Literacy*, 38(1-2), 22-45. <https://doi.org/10.1080/1051144X.2018.1564606>
- Middleton, J. (2011). Walking in the city: The geographies of everyday pedestrian practices. *Geography Compass*, 5(2), 90-105. <https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2010.00409.x>
- Monteiro, T. M., Farias, L., Cândido, P. H. y Gonçalves, O. (2013). Vertigem solar. En Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XX Prêmio Expocom 2013 - Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação. Universidade Federal do Ceará. <https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2013/expocom/EX37-0964-1.pdf>
- Muriel Ortiz, S. M. y Martínez, R. (2016). Archivística participativa. Cuando el tratamiento archivístico de las colecciones fotográficas empieza en casa. *Tábula*, (19). <https://publicaciones.acal.es/tabula/article/view/619>
- Napolitano, V. (2015). Anthropology and traces. *Anthropological Theory*, 15(1), 47-67. <https://doi.org/10.1177/1463499614554239>
- Neuman, W. L. (2004). Review essay: The Nikkeijin Dekasegi: Returning ethnic Japanese from Latin America. *Critical Asian Studies*, 36(2), 303-311. <https://doi.org/10.1080/1467271041001676089>

- Nogueira, A. R. (1995). Início da imigração: Chegada da primeira leva. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (39), 41-56. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi39p41-56>
- Normano, J. F. (1934). Japanese emigration to Brazil. *Pacific Affairs*, 7(1), 42-61. <https://doi.org/10.2307/2750689>
- Ocada, F. K. (2003). Migração e trabalho no mundo contemporâneo. Uma experiência acerca da migração Dekassegui. *TRAVESSIA: Revista Do Migrante*, 16(45), 37-41. <https://doi.org/10.48213/travessia.i45.806>
- Pinheiro, N. (2018). Discursos cruzados - Memória e arquivo, individual e coletivo. *Vista*, (2), 127-147. <https://doi.org/10.21814/vista.3011>
- Pink, S. (2007a). *Doing visual ethnography* (2.<sup>a</sup> ed.). SAGE Publications. <https://doi.org/10.4135/9780857025029> (Trabajo original publicado en 2001)
- Pink, S. (2007b). Walking with video. *Visual Studies*, 22(3), 240-252. <https://doi.org/10.1080/14725860701657142>
- Prussat, M. (2018). Reflexions on the photographic archive in the humanities. En S. Helff y S. Michels (Eds.), *Global photographs: Memory - history - archives* (pp. 133-154). Transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839430064-009>
- Pyry, N. (2016). Learning with the city via enchantment: Photo-walks as creative encounters. *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 37(1), 102-115. <https://doi.org/10.1080/01596306.2014.929841>
- Pyry, N. (2018). From psychogeography to hanging-out-knowing: Situationist *dérive* in nonrepresentational urban research. *AREA*, 51(2), 315-323. <https://doi.org/10.1111/area.12466>
- Rae, J., Abbott, M. y Bowring, J. (2017). Walking as inquiry. *Landscape Research Record*, 6(1), 226-237. <https://thecela.me/wp-content/uploads/8-1WALKING-AS-INQUIRY.pdf>
- Rodden, K. y Wood, K. R. (2003, 5 de abril). How do people manage their digital photographs? En *CHI '03: Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 409-416). Association for Computing Machinery.
- Sadler, S. (1998). *The situationist city*. MIT Press.
- Sekula, A. (1986). The body and the archive. *October*, 39, 3-64. <https://doi.org/10.2307/778312>
- Shintani, R. (2008). *The Nikkei community of Peru: Settlement and development*. [https://www.ritsumei.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou/18-3/RitsILCS\\_18\\_3pp.79-94shintani.pdf](https://www.ritsumei.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou/18-3/RitsILCS_18_3pp.79-94shintani.pdf)
- Takenaka, A. (2004). The Japanese in Peru: History of immigration, settlement, and racialization. *Latin American Perspectives*, 31(3), 77-98. <https://doi.org/10.1177/0094582X04264745>
- Tigner, J. L. (1981). Japanese immigration into Latin America: A survey. *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, 23(4), 457-482. <https://doi.org/10.2307/165454>

- Urano, E. I. (2002). Um olhar sobre o trabalhador Dekassegui. Processo migratório e trabalho através da mídia étnica. *TRAVESSIA: Revista do Migrante*, 15(43), 26-30. <https://doi.org/10.48213/travessia.i43.845>
- Wang, C. C. y Burris, M. A. (1997). Photo-voice: Concept, methodology, and use for participatory needs assessment. *Health Education & Behavior*, 24(3), 369-387. <https://doi.org/10.1177/109019819702400309>
- Zylinska, J. (2010). On bad archives, unruly snappers and liquid photographs. *Photographies*, 3(2), 139-153. <https://doi.org/10.1080/17540763.2010.499608>

**Autora correspondiente:** Marita Ibañez Sandoval  
(maritaibanez@gmail.com)

**Roles de autora: Ibañez Sandoval, M.:** conceptualización; metodología; validación; análisis formal; investigación; recursos; curación de datos; escritura, borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; supervisión; administración del proyecto; adquisición de fondos

**Cómo citar este artículo:** Ibañez Sandoval, M. (2024). Archivo fotográfico colectivo y paisaje migrante: la experiencia de los *dekasegi* latinoamericanos en el Japón periurbano. *Conexión*, (21), 133-165. <https://doi.org/10.18800/conexion.202401.005>

**Primera publicación:** 25 de julio de 2024  
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.005>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.



## **Implementación del primer laboratorio integral para la restauración del patrimonio cinematográfico en el Perú: el rol de la Asociación Guarango Cine y Video**

### **Implementation of the First Integral Laboratory for the Restoration of Peru's Film Heritage: The Role of Guarango Film and Video Association**

---

---

SOFÍA MAGALY REBATA DELGADO

Actriz, directora, educadora y productora audiovisual, con 20 años de experiencia. Es magister en Docencia para la Educación Superior por la Universidad Andrés Bello de Chile (2020), y egresada de la Facultad de Educación de la Pontificia Universidad Católica del Perú (2008) y de la Escuela de Teatro (2001). Actualmente, se desempeña como docente de la carrera de Artes Escénicas de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Ha sido directora de Radioteatro UPC para UPC Cultural. En 2021, publicó el artículo «La experiencia del teatro digital durante la pandemia por la COVID-19 en Lima» en el número 16 de *Conexión*, y participó en el libro digital *Vivências de mulheres no tempo e espaço da pandemia de Covid-19*, publicado por la editora CRV, con el artículo «SEGUIR CREANDO: casos de artistas escénicas creando durante el confinamiento estricto por la crisis del Covid-19 en Lima».



## ENSAYO

---

# **Implementación del primer laboratorio integral para la restauración del patrimonio cinematográfico en el Perú: el rol de la Asociación Guarango Cine y Video**

## **Implementation of the First Integral Laboratory for the Restoration of Peru's Film Heritage: The Role of Guarango Film and Video Association**

---

Sofía Magaly Rebata Delgado

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Perú

pceasreb@upc.edu.pe (<https://orcid.org/0000-0002-9821-1687>)

Recibido: 27-02-2024 / Aceptado: 30-04-2024

<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.006>

---

### RESUMEN

Este ensayo analiza el proceso de implementación del primer laboratorio integral de restauración por parte de la Asociación Guarango Cine y Video (Guarango) en el Perú. Este hito se sustenta en una cultura de investigación, innovación, capacitación continua, y en una eficaz gestión de fondos. Destaca el compromiso de Guarango con la puesta en valor del patrimonio cinematográfico y el desarrollo de la industria nacional del cine. Se examina la situación del patrimonio cinematográfico regional, la experiencia de Guarango como organización, sus producciones de alta calidad y sus avances tecnológicos. También se detalla el proceso de restauración, el control de calidad y el equipamiento del laboratorio. El caso de Guarango representa un avance significativo para la industria cinematográfica, y resal-

ta como un ejemplo de compromiso en la preservación del patrimonio audiovisual y el fomento del cine nacional.

### ABSTRACT

The essay analyzes the process of implementation of the first integral restoration laboratory by Guarango Film and Video Association (Guarango) in Peru. This milestone is based on a culture of research, innovation, continuous training, and effective fund management. It highlights Guarango's commitment to the enhancement of film heritage and the development of the national film industry. It examines the state of regional film heritage, Guarango's experience as an organization, its high-quality productions, and technological advances. It also details the restoration process, quality control and laboratory equipment. The case of Gua-

rango represents a significant advance for the film industry, standing out as an example of commitment to the preservation of audiovisual heritage and the promotion of national cinema.

#### PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Asociación Guarango Cine y Video, laboratorio integral de restauración, patrimonio cinematográfico peruano, industria cinematográfica / Guarango Film and Video Association, integral restoration laboratory, Peruvian film heritage, film industry

El patrimonio cinematográfico peruano se encuentra en riesgo por varios aspectos que han sido largamente desatendidos, como la conservación preventiva y curativa necesaria por la fragilidad del material, la falta de un registro nacional, la necesidad de una cinemateca nacional que preserve las películas en condiciones adecuadas, los elevados costos de los equipos y de *softwares* de restauración, y la escasez de capacitación especializada. La Asociación Guarango Cine y Video (Guarango), consciente de las necesidades de la industria cinematográfica y a través del desarrollo de una cultura de capacitación e innovación continua, implementó el primer laboratorio integral para la restauración de películas en celuloide.

Con el objetivo de analizar el proceso de equipamiento del laboratorio, se realizaron entrevistas en profundidad a tres miembros del equipo de Guarango: Ana Collantes, administradora de Guarango desde hace quince años; Fabricio Deza, supervisor de posproducción de Guarango desde hace tres años y quien cuenta con diecinueve años de experiencia como editor, de los cuales cuatro fueron en Guarango; y Gustavo Herrera, encargado de restauración desde hace tres años, con quince años de experiencia como editor y cinco años trabajando en Guarango. Para complementar las bases técnicas de restauración, se consultó con la conservadora Jimena Nonato, especialista en material filmico<sup>1</sup>.

Gracias a la información recabada, se identificó el enfoque que tiene Guarango frente al proceso de restauración; los desafíos para la investigación, la capacitación, y la adquisición de tecnología; y los casos emblemáticos de restauración que han atendido. Con ello, se busca poner en valor que el Perú, desde el año 2022, cuenta con el primer laboratorio de restauración integral y el aporte que esto significa para la conservación del patrimonio cinematográfico, así como reflexionar sobre el trabajo pendiente.

Cabe mencionar que la autora del presente ensayo trabajó en Guarango como asistente de producción, productora y

encargada de *casting* en diferentes *spots* de radio y televisión entre los años 2011 y 2015.

### **Revisión sobre la conservación del patrimonio cinematográfico**

El patrimonio cultural de una nación representa la construcción de su identidad y es responsabilidad de cada generación valorarlo y salvaguardarlo para la siguiente. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura - UNESCO (1995) señala que las bibliotecas y los archivos guardan la memoria del camino que se ha seguido para formar dicha identidad, y que su pérdida implica el empobrecimiento de una nación y del mundo. Desde 1980, la UNESCO crea el programa de Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento; a partir de ese momento, el material filmico pasa a ser parte del patrimonio cultural (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1995) del mundo y de las naciones.

El material filmico o película cinematográfica es de cualquier duración y género, y se encuentra en cualquier soporte físico —nitratos, acetatos, poliéster, etcétera— y en distintos formatos —35 mm, 70 mm, 28 mm, 17,5 mm, 16 mm, super-16 mm, 9,5 mm, 8 mm, super-8 mm—, incluyendo los de soportes magnéticos —videocasete, CD, DVD, entre otros— y digitales —DCDM/DCI y DCP/DCI— (Baca

Cáceres *et al.*, 2022). La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (1995) reconoce la fragilidad del material que soporta la producción audiovisual y los problemas típicos que acarrea, como «la combustión espontánea de la película de nitrato hasta el síndrome del vinagre de la película de acetato; desde la proliferación de bacteria y hongos hasta las hormigas filmívoras; desde el desteñimiento del color hasta el deterioro del sonido» (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1995, p. iii). Pero estos daños, continúa la UNESCO, son resultado de la falta de acción, de financiamiento, de personal especializado, y de la nula legislación para asegurar la protección y conservación del patrimonio filmico (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1995). La conservación de las películas involucra «la búsqueda, la conservación, la custodia y la difusión de toda documentación relacionada con ella» (Durán Manso, 2017, p. 9). Con el fin de generar conciencia y animar a los estados a tomar acción sobre la preservación del patrimonio audiovisual, el 27 de octubre de 2005, la UNESCO establece el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual (Baca Cáceres *et al.*, 2022).

En la Unión Europea, el Consejo de Europa ha promovido el valor patrimonial del cine con medidas para su protección y difusión, como las que se establecen en el Convenio Europeo para la Protección

del Patrimonio Audiovisual, de 2001, que impone el depósito legal obligatorio de aquellos filmes que formaban parte de su patrimonio audiovisual; con la digitalización y la accesibilidad en línea del material cultural y la conservación digital, en 2006; con las políticas cinematográficas nacionales y la diversidad de las expresiones culturales, en 2009; o con el patrimonio cinematográfico europeo y los retos de la era digital, en 2010 (Durán Manso, 2017).

Por su parte, Latinoamérica no cuenta con bibliografía sobre la preservación audiovisual en la región, lo que dificulta la identificación y la reflexión de problemáticas comunes (Izquierdo, 2016), así como el intercambio de experiencia y soluciones alternativas. En Argentina, como lo señala Izquierdo (2016), se creó tempranamente, en 1939, el Archivo Gráfico Nacional (AGrafN) y, cerca de ese momento, surgieron el Primer Museo Cinematográfico Argentino (PMCA), de corta existencia, y la Cinemateca Argentina (CA), el archivo cinematográfico que más perduró. En 1957, a raíz de los cambios políticos, se desactivó AGrafN y se creó por ley la Cinemateca del Instituto Nacional de Cine (INC). En 1968, se creó, dentro de la estructura administrativa del Archivo General de la Nación (AGN), la División Audiovisual. En 1999, la creación de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN) declaró el estado de emergencia del patrimonio filmico argentino. A pesar de estos esfuerzos, siguiendo con Izquierdo (2016),

no se ha cumplido fehacientemente con preservar el patrimonio cinematográfico argentino. En cuanto a la experiencia en Chile, y de acuerdo con Rivera Careaga (2021), en el año 2004 se oficializa la Ley 19.981 para el Fomento Audiovisual y, en el 2006,

bajo la tutela de la Fundación Cultural Palacio de la Moneda y la Cinemateca de la Universidad de Chile, comienza su funcionamiento la Cinemateca Nacional de Chile, encargada de la conservación del patrimonio filmico (CNCA, 2017a) y que hoy en día cuenta con una amplia cantidad de filmes de comienzos de siglo, digitalizados y disponibles en su portal de internet (p. 403).

En el Perú, de acuerdo con Baca Cáceres *et al.* (2022), la evolución de la legislación referente a la conservación del patrimonio cinematográfico y audiovisual desde 1972 hasta 2019 resulta imprecisa e insuficiente. Durante el siglo XX, en el Perú no se pudo consolidar la industria cinematográfica, pero sí personalidades y movimientos de avanzada, como la Escuela de Cine del Cusco, el Grupo Chaski, Armando Robles Godoy y Francisco Lombardi (Baca Cáceres *et al.*, 2022).

Actualmente, no existe un archivo filmico nacional, de acuerdo con Díaz Cervantes (2014), pero se cuenta con el Archivo General de la Nación —que va desde 1864 hasta la actualidad—, dentro del que está

la Dirección de Archivo Republicano, que posee un pequeño archivo audiovisual con fotografías, discos de vinilo, VHS, etcétera, pero no tiene personal técnico para el inventario y la catalogación; y con la Biblioteca Nacional del Perú —desde 2006 hasta la actualidad—, dentro de la que se encuentra la dirección de Patrimonio Documental Bibliográfico del Centro de Servicios Bibliotecarios Especializados (CSBE). Esta dirección

tiene a su cargo tres (3) espacios climatizados para la conservación del patrimonio documental bibliográfico: el primero es el almacén de películas de nitrato ubicado en el sótano y cuya colección oscila en 1355 películas inventariadas; el segundo, el depósito de iconografía (fotografías, litografías, retratos, pinturas, acuarelas, óleos, etc.); y el tercero es el depósito de audio y video que tiene una colección de aproximadamente 15 mil unidades (Dvd, Cd compactos, discos de vinilo y VHS entre otros) (Díaz-Cervantes, 2014, p. 61)

Lamentablemente —sigue Díaz-Cervantes (2014)—, no tienen equipos, infraestructura ni técnicos especializados en la preservación audiovisual.

El tercer centro estatal es el Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú (IRTP), fundado en 1958 y activo hasta

la actualidad. Cuenta con cuatro depósitos de audio y video; tres se utilizan para guardar el material que se usa en el día a día y el cuarto, denominado Archivo Audiovisual Histórico (Díaz-Cervantes, 2014), sirve para los menos usados. El IRTP carece de condiciones adecuadas para este almacenamiento.

Ha habido también esfuerzos privados, como la creación de la Cinemateca de Lima, —activa entre 1980 y 1985—, conformada por un grupo de cineastas que, luego, obtuvieron temporalmente un financiamiento; la Filmoteca de Lima —activa entre 1986 y 2003—, que contaba con «los reportajes o documentales de los años 50, los cortometrajes y largometrajes desde los 70's de los directores como Francisco Lombardi y Federico García entre los más destacados; y las colecciones del Grupo Chaski» (Díaz-Cervantes, 2014, p. 55); el Archivo Peruano de Imagen y Sonido (Archi)<sup>2</sup> —desde 1991 hasta la actualidad—, que dejó de funcionar desde el año 2011 como espacio para el almacenamiento y conservación del patrimonio audiovisual, y sigue con la tarea de digitalización, labor que, por limitaciones económicas, se vuelve irregular; y la Filmoteca PUCP. Esta última «posee tres (3) bóvedas climatizadas para el almacenamiento y la conservación del material audiovisual. No obstante, no cuenta con laboratorios acondicionados para la restauración de material filmico» (Díaz-Cervantes, 2014, p. 58).

<sup>2</sup> Puede verse más información en su página (<http://www.archivoperuano.com/index.htm>) y en su canal de YouTube (Archivo peruano de imagen y sonido, s. f.).

Como se puede ver, en el Perú existe un riesgo alto de perder patrimonio fílmico, porque los esfuerzos son aislados y el Estado no cuenta con infraestructura ni al menos con un catálogo nacional que dé cuenta de la memoria del patrimonio fílmico; según afirman Baca Cáceres *et al.* (2022), la catalogación es muy incipiente. A ello se le suma la necesidad de mayor cantidad de especialistas, ya que, de acuerdo con Jimena Nonato —conservadora especializada en material fotográfico—, en la formación universitaria peruana no existe la línea de conservación del material fílmico. Ella considera que, tanto por la antigüedad como por la naturaleza del acetato, todo en este soporte debería tener la condición de patrimonial.

México cuenta con la Cineteca Nacional, la Cinemateca de la UNAM, la Cinemateca de Guadalajara, entre otras, que resguardan el patrimonio fílmico desde 1920. Varios países de Sudamérica también tienen cinematecas nacionales, como Brasil, Ecuador, Chile, Argentina, Venezuela, etcétera. En el Perú, no se comprende la necesidad de contar con una cinemateca nacional para la conservación del patrimonio fílmico y la importancia del resguardo de la memoria histórica y artística. Por ello, gran parte de la filmografía que está en físico se está echando a perder, como, por ejemplo, las películas más antiguas, de las décadas de los cuarenta y los cincuenta, que se encuentran en nitrato, un material altamente inflamable.

En el documento *Memoria del mundo. Patrimonio cinematográfico nacional*, de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (1995), que conmemora los cien años de creación del cine y reconoce el impacto que tuvo en el mundo, se publicó una lista de aproximadamente 15 películas de cada país que se consideran parte del patrimonio fílmico más significativo (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1995). Dentro de la lista del Perú, se encuentran *Gregorio* (Espinoza *et al.*, 1984) y *Juliana* (Espinoza y Legaspi, 1989), películas del Grupo Chaski que Guarango restauró entre los años 2017 y 2018.

### **La Asociación Guarango Cine y Video**

Guarango es una asociación peruana de comunicadores y cineastas, con 30 años de experiencia en la producción y difusión de productos audiovisuales comprometidos con el desarrollo del Perú. Se ha especializado en rodajes en los Andes y la Amazonía, así como en los servicios de posproducción cinematográfica (Guarango, s. f.). Guarango estuvo liderada por los hermanos Ernesto Tito Cabellos y Ricardo Cabellos hasta la temprana desaparición de este último en 2021.

La trayectoria de Guarango incluye largometrajes de documentales como *Choropampa, el precio del oro* (Boyd y Cabellos, 2002), que da cuenta de la intoxicación que sufrió este pueblo por el derrame de

mercurio de una minera; *Tambogrande* (Boyd y Cabellos, 2007), en el que se narra la lucha de los agricultores de mango y de limón del norte del Perú frente a una minera canadiense que buscaba extraer oro de sus tierras; *De ollas y sueños* (Cabellos, 2009), en el que se realiza un recorrido por diferentes ciudades dentro y fuera del país para reflexionar sobre la expresión de la identidad peruana a través de su gastronomía; *Operación diablo* (Boyd, 2010), que da cuenta de la labor de espionaje por parte de la empresa de seguridad de una minera de oro para hostigar a un sacerdote y líderes ambientalistas; *Hija de la laguna* (Cabellos, 2015), que muestra el motor de la lucha de Nélica Ayay frente a una minera que busca extraer oro de los territorios de su comunidad; y también los cortometrajes *El antifaz* (Araujo et al., 2008), *El Óscar de Manchay* (Cabellos y Cabellos, 2011) y *En pareja* (Cabellos, 2012), de corte documental (Guarango, s. f.). Además, en 2022, se encargaron de la producción del documental *Wändari* (Lagares y Agudo, 2022), que retrata el peligro en el que se encuentran las comunidades harakbut debido a la minería ilegal y la deforestación de los bosques («Wändari: El documental que registra la resistencia», 2022).

Los documentales de Guarango cuentan con diferentes premios y reconocimientos nacionales e internacionales. De acuerdo con Pascual Benlloch (2022), el largometraje documental *Hija de la laguna* (Cabellos, 2015) posibilitó a Nélica Ayay viajar a diferentes festivales del mundo

presentando la película. Esto ejemplifica el alcance que ha logrado esta casa productora a través de su trabajo constante y la calidad de sus producciones.

Otra de las líneas importantes de trabajo que desarrolla Guarango es la posproducción. En esta área, Guarango ha alcanzado hitos de innovación importantes, como haber sido el primer lugar en el Perú para convertir las películas al formato Digital Cinema Package (DCP), necesario para su proyección en salas de cine; como realizar mejoras continuas a su proceso de conversión al formato Interoperable Master Format (IMF), solicitado por las plataformas de *streaming*; y como alcanzar la meta de implementar el primer laboratorio integral para la restauración de películas en acetatos.

Esto ha sido posible gracias a la cultura de investigación y capacitación continua para la innovación, coherente con el compromiso de Guarango para con el desarrollo de la industria cinematográfica en el país. Se tiene plena conciencia de que el crecimiento de esta beneficia al rubro en general.

El trabajo de posproducción fue liderado, durante muchos años, por Ricardo Cabellos, uno de los posproductores más importantes que ha tenido el país:

El destacado profesional, egresado de la especialidad de Comunicación para el Desarrollo, supo conjugar muy

bien los recursos de la comunicación en su intensa e importante trayectoria como presidente de Guarango Cine y como post productor de renombradas películas peruanas, todo ello, no sólo da fe de su calidad profesional, sino que deja en quienes lo conocieron recuerdos entrañables por su gran calidad humana (Ricardo Cabello [sic], *in memoriam*, 2021, párr. 1).

Gracias a su empeño, se logró hacer la primera conversión de la imagen y el sonido de una película al formato DCP. Hasta el año 2009, todas las películas que se realizaron en el Perú eran convertidas en el extranjero, con altos costos. Ese año, Guarango realizó el documental *De ollas y sueños* (Cabellos, 2009), dirigido por Tito Cabellos, y se requería tenerlo en DCP para su estreno en el Festival de Cine de Lima PUCP de 2009. Con esta motivación, Ricardo Cabellos investigó el *software* que se requería y definió el proceso para conseguir la conversión, de acuerdo con Ana Collantes, administradora de Guarango, en entrevista para este ensayo. Luego de su estreno, el DCP de *De ollas y sueños*, hecho en Guarango, recorrió diferentes festivales y salas alrededor del país y del mundo, lo que confirmó el logro técnico.

Tito Cabellos dio cuenta de este avance en una entrevista que brindó al diario *Gestión* en 2016. Ahí menciona que la colorización, la finalización y las copias de una película tenían un costo de 40 000

dólares en el extranjero, sin contar los gastos para el viaje del director o productor a fin de supervisar el trabajo. Ese gasto se solía cubrir con fondos de concursos nacionales, lo que significaba, además, que la inversión pública terminaba en el extranjero. El lograr la tecnología para hacer la conversión al formato DCP en el Perú redujo el 80 % del costo: pasó de 40 000 a 8 000 dólares («Post-producción: El siguiente paso de la industria del cine peruano», 2016).

Con el diseño del flujo de trabajo para hacer la conversión en DCP, Guarango recibió el encargo del primer DCP para cine regional con la película *El último guerrero chanka* (Zarabia, 2011), del director Víctor Zarabia, de Apurímac. Luego, se hizo el DCP de la película de ficción *El limpiador* (Saba, 2012), de Adrián Saba, que recorrió diferentes festivales internacionales. La repercusión que tuvo la película de Saba hizo que la mayoría de los realizadores nacionales decidieran hacer sus copias en DCP en Guarango. Y, durante siete años, aproximadamente, Guarango fue el único lugar en el país para hacerlo: muchas películas de gran importancia para el cine peruano, como *Wiñaypacha* (Catacora, 2017), y películas de las grandes productoras peruanas, como *Tondero* y *La Soga*, se hicieron en Guarango.

Ahora hay más lugares en el Perú donde se realizan copias en DCP, porque se ha simplificado el proceso a nivel de *software*, aunque la calidad también depende

del conocimiento técnico de la persona que lo hace para que el material guarde coherencia con la intención creativa de la etapa de colorización y se proyecte adecuadamente en salas. En ese respecto, Ricardo Cabellos solía brindar orientación técnica a quien consultara, afirma Ana Collantes.

Otra de las innovaciones tecnológicas que está desarrollando Guarango en los últimos años es la conversión a los formatos que requieren las plataformas de *streaming*. Ricardo Cabellos investigó y estableció el proceso para que una película pueda ser convertida al formato Interoperable Master Format (IMF)<sup>3</sup>, que se exige, por ejemplo, en la plataforma Netflix<sup>4</sup>. En este proceso, identificó incluso las necesidades técnicas necesarias desde el momento de la filmación. Hizo esta conversión cumpliendo con la detallada lista de requerimiento técnicos de Netflix para que los documentales *Hija de la laguna* (Cabellos, 2015), de Tito Cabellos, y *El choque de dos mundos* (Brandenburg y Orzel, 2016), de los directores Heidi Brandenburg y Mathew Orzel, puedan ser parte de la oferta de dicha plataforma. Una vez establecido el flujo de trabajo, Fabricio Deza, el actual supervisor de posproducción de Guarango, tomó la posta y realizó la conversión de la película

de Tondero *Hasta que nos volvamos a encontrar* (Ascenzo, 2022), de Bruno Ascenzo. Incluso, los productores de Netflix tienen a Guarango como un lugar de garantía para este servicio.

Luego, llegó la pandemia y, durante el confinamiento estricto en 2020, Ricardo Cabellos desarrolló un mecanismo para establecer el orden del trabajo remoto en la nube. Gracias a esto, se logró atender la necesidad del Festival de Cine de Lima PUCP de 2020, que requería bajar las películas de Europa, de Estados Unidos y de otros países de Latinoamérica en un formato que no tome días, sino solo horas. Esto lo logró probando diferentes *softwares* y procesos.

Meses después, el 8 enero de 2021, ocurrió la sensible desaparición de Ricardo Cabellos, persona clave para el desarrollo del cine peruano: «Lamentamos profundamente el fallecimiento de Ricardo Cabellos Damián, destacado cineasta especializado en postproducción de nuestro país» (Ministerio de Cultura, 2021). El resto del equipo de Guarango retomó el trabajo de Ricardo Cabellos, tanto en la metodología como en el ejercicio de la investigación permanente. Se armó un plan de acción para la capacitación de los productores Fabricio Deza, Fabio Bedoya,

<sup>3</sup> «El IMF es un formato multimedia basado en archivos que simplifica la distribución y el almacenamiento de contenidos audiovisuales orientados a múltiples territorios y plataformas» (The Interoperable Master Format User Group, s. f.).

<sup>4</sup> Empresa de entretenimiento de productos audiovisuales *on demand* o *streaming* (<https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us>).

Juan Carlos Zavaleta y Gustavo Herrera, así como proyectos de financiamiento para la adquisición de *softwares* con el objetivo de implementar un laboratorio en el que se pueda realizar la restauración íntegra de una película analógica. El laboratorio de restauración es ahora una realidad: cuenta con acceso a la tecnología disponible y cumple con los exigentes estándares internacionales.

En los últimos siete años, Guarango ha llevado a cabo la restauración de películas analógicas, camino que inició con la restauración de dos películas del Grupo Chaski.

La fundación de Guarango tiene una conexión histórica con el cineasta Stefan Kaspar, quien fue un destacado impulsor del cine latinoamericano. Fue el fundador del Grupo Chaski y también uno de los cofundadores de Guarango. En 1994, Stefan Kaspar, junto con Marino León —protagonista de *Gregorio*—, el videoartista Juan Manuel Calderón y Tito Cabellos, establecieron Guarango, inspirándose en la experiencia de Chaski. Esta nueva organización adoptó un enfoque social, produciendo obras cercanas a la gente y reconociendo al cine como una herramienta capaz de inspirar cambios en la sociedad. Desde entonces, estas dos casas productoras nacionales han desarrollado proyectos en conjunto.

Sobre Chaski, en su página web se lee lo siguiente:

Chaski es una asociación civil sin fines de lucro que realiza actividades en el campo de la producción, difusión y formación audiovisual, orientada al fortalecimiento de la identidad, valores sociales y culturales.

Está conformada por un colectivo de cineastas, comunicadores audiovisuales y gestores culturales comprometidos con la promoción del cine como herramienta para el desarrollo cultural y educativo del país y la región (Grupo Chaski, s. f.).

Las emblemáticas películas peruanas del Grupo Chaski, *Gregorio* (Espinoza *et al.*, 1984), bajo la dirección de Fernando Espinoza, Stefan Kaspar y Alejandro Legaspi, y *Juliana* (Espinoza y Legaspi, 1989), dirigida por Fernando Espinoza y Alejandro Legaspi, fueron, entre 2017 y 2018, las primeras experiencias de restauración que se desarrollaron en Guarango.

La película *Gregorio*, de 1984, cuenta las peripecias de un niño que migra de los Andes a Lima y sufre «el choque cultural entre el mundo andino y el mundo caótico y violento de la ciudad» (Cineaparte, s. f., párr. 1). En tanto, en la película *Juliana*, de 1989, una niña de 13 años escapa de la violencia de su padrastro y se disfraza de varón para sobrevivir en las calles y encontrar trabajo. Así, se introduce en un grupo de chicos que cantan en microbuses y son explotados por un malhechor (Festival de Cine de Lima PUCP 2019, s. f., párr. 1). Estas películas retratan la Lima

de la década de los ochenta y, aunque se trata de historias de ficción, también documentan la realidad.

### **El primer laboratorio integral para la restauración del patrimonio cinematográfico en el Perú**

Desde la arqueología, y de acuerdo con el Consejo Internacional de Museos (ICOM)<sup>5</sup>, la conservación vela por el cuidado del patrimonio con el objetivo de asegurar el acceso a las generaciones presentes y futuras. En el caso del patrimonio material, su cuidado se atiende en tres niveles: la conservación preventiva, que toma acciones para minimizar daños futuros; la conservación curativa, en la que se detienen los daños presentes o se refuerza la estructura; y la restauración, que tiene lugar cuando el bien presenta daños o ha perdido parte de su significado o función (Grupo Español del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2008).

Según lo revisado en la primera parte, el Perú, aun contando con el marco legal de la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación N° 28296 (2004) y de la Ley de la Cinematografía Peruana N° 26370, modificada por la Ley N° 29919 (2012), no cumple con los procesos de conservación preventiva o curativa. Más aún, ni siquiera se tiene conocimiento de la totalidad del patrimonio existente, porque no se

cuenta con un inventario de la producción nacional o de un registro que otorgue la condición patrimonial, sobre todo a las películas que están en un soporte vulnerable y con riesgo de pérdida por el paso del tiempo.

El proceso de restauración de una película debería comenzar con la recepción del material junto con los datos de su catalogación. Esto implica contar con la información detallada de cada película —nombre, año, director(a/es), número de rollos, planos e información que estos contienen—, así como de su condición actual; este sería un primer paso para crear un plan que priorice el rescate y la restauración, tal como se hace en los procesos de material arqueológico o de archivo. En el Perú, urge la creación de un catálogo nacional del patrimonio cinematográfico.

A nivel mundial, existe un creciente interés en la restauración de películas gracias al avance tecnológico. En 2018, en el Perú, la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO) del Ministerio de Cultura creó el Concurso Nacional de Proyectos de Preservación Audiovisual para «fomentar la ejecución de proyectos de preservación del patrimonio audiovisual (rescate, conservación, restauración, digitalización, catalogación, entre otras acciones) a través del otorgamiento de estímulos económicos» (Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos

<sup>5</sup> International Council of Museums (ICOM, por sus siglas en inglés). Puede verse más información en su página web: <https://icom.museum/es/>.

Medios, 2018a, p. 3). Los proyectos que accedieron a los fondos para restauración fueron *Restauración y digitalización de cinco películas de Lombardi*, a cargo de Greti Producciones Audiovisual E.I.R.L., y *Restauración de las películas Gregorio y Juliana del Grupo Chaski*, por parte de Asociación Guarango Cine y Video (Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios, 2018b).

Este nuevo concurso incrementó las experiencias peruanas en restauración y digitalización. Hay más casas productoras interesadas en hacer restauración, así como directores que reconocen la necesidad de digitalizar su trabajo para no perderlo. Asimismo, se están abriendo espacios de proyección de películas restauradas en festivales, lo que muestra la creciente conciencia del cuidado de patrimonio audiovisual en la era digital.

Ahora, se revisará el proceso de restauración de una película en Guarango. El primer paso del proceso de restauración inicia con la llegada del proyecto, es decir, el positivo de exhibición de una película. Entonces, en Guarango, se evalúan el objetivo y el fondo económico con el que se cuenta. No se aceptan proyectos de restauración, total o parcial, si el trabajo que demanda y el monto no van en consonancia con los estándares de calidad que persiguen. Esto ocurre porque una restauración mal hecha, como afirma Fabricio Deza en entrevista para este ensayo, significa una pérdida de fondos, pues es un

trabajo que se tendrá que volver a hacer. De no contarse con los fondos completos, es más responsable hacer un avance del proceso en óptimas condiciones y, luego, seguir en la búsqueda de financiamiento.

El proceso de restauración tiene dos grandes momentos: el primero es el de inspección manual y limpieza física, en el que se hacen el diagnóstico y la limpieza del material; el segundo es el de restauración digital, en el que se escanea el material para pasarlo a formato digital y, luego, se realiza la limpieza de la imagen, que implica la estabilización, la limpieza de líneas, manchas y puntos, el parpadeo y la corrección de las deformaciones. La reducción del ruido o modulación del grano de la película corresponde a la etapa siguiente de colorización. Finalmente, se hace la restauración del sonido y la masterización.

En la restauración manual, como afirma Gustavo Herrera en entrevista para este ensayo, la cinta pasa sobre la mesa de inspección y limpieza, que cuenta con poleas especiales donde se revisa el negativo. La mesa que posee Guarango tiene platos giratorios que sirven para rebobinar la película; también cuenta con una pantalla led blanca donde se puede mover a contraluz el fotograma y, bajo el lente de una lupa, se hace el diagnóstico. Este proceso puede tomar unos cuatro días, para determinar el nivel de daño, el tiempo que tomará la restauración y el personal que se va a requerir para esta.

Uno de los problemas más comunes de las películas en celuloide es el síndrome del vinagre, que genera su descomposición gradual. Incluso, una película contaminada puede contagiar a otra si no se cuida la manipulación. Cuando se encuentra este síndrome, se hace una prueba con *A-D strips* o cintas reactivas para medir el nivel de acidez o pH. Luego, se realiza una limpieza manual con la mezcla de alcohol isopropílico y unas gotas de aceites esenciales y paño de microfibra. También se reemplazan los empalmes deteriorados. Cada película, según su estado, implica un reto diferente, así que el proceso se ajusta a cada necesidad. Después de una limpieza física completa y cuidadosa, se pasa por el escáner. El proceso de diagnóstico, inspección, limpieza y reparaciones físicas es fundamental, de acuerdo con Herrera, porque estas mediciones y la información que se recopila se colocan en la ficha de inspección técnica que acompañará a la obra en adelante y sin la cual ningún rollo debe ser escaneado. Además, a mejor posibilidad de limpieza manual, menos proceso de restauración digital.

El escáner tiene la posibilidad de pasar la película a velocidad regular, es decir, a 24 cuadros por segundo, pero también puede hacerlo a 16, a 12 o, incluso, a 6 cuadros por segundo. Según el deterioro de la película, se escanea a tiempo regular o más lentamente para evitar que se

rompa o que se genere una distorsión en la copia; así se cuida la calidad en la digitalización. Por ejemplo, escanear un corto de 20 minutos en mal estado podría tomar horas.

Con el material digitalizado, se pasa a la restauración digital, que inicia con la eliminación de rayas y puntos, y marcas de manchas y de hongos; en la etapa de color, se reduce el grano. Ahora bien, Herrera menciona que debe evaluarse cuánto porcentaje de grano o de ruido se quita, porque es una característica inherente a las películas y, al disminuirla, se resta parte de su esencia. Aquí se abre un debate ético sobre cuánto y cómo intervenir el patrimonio. Existen criterios propuestos por la Federación Internacional de Archivo Fílmico (FIAF)<sup>6</sup> que determinan algunos lineamientos de base.

En relación con el sonido, en Guarango se subcontrata el trabajo de limpieza digital del material: se empareja el audio, y se borran los *hiss*, los rayones y los *scratches*, para que quede lo más limpio posible, respetando la versión original. Se procede con esto sin hacer mayor intervención, porque agregar sonidos a la banda sonora significa perder la intención original.

En la última parte del proceso, Guarango ofrece cinco años de espacio de almacenamiento en la nube para guardar los archivos Digital Picture Exchange (DPX),

<sup>6</sup> Puede verse información en el sitio web de la FIAF: <https://www.fiafnet.org/>.

ProRes Master o DCP del proyecto. Para mantener esta cinemateca digital de más de cien teras, afirma Fabricio Deza, Guarango renueva sus discos duros con regularidad. Este detalle fue definido por Ricardo y Tito Cabellos, con la proyección de que, en el corto plazo, se cree una cinemateca nacional que asuma el resguardo de los archivos, tanto las copias físicas como las digitales. Y esto es porque, aun con el escaneado del material completo, este se debe guardar en buenas condiciones; así, si la tecnología avanza, se puede generar una mejor versión de la restauración. Por ello, el criterio de conservación debe estar incluido en todos los proyectos de restauración. Al respecto, indica Izquierdo (2016):

La preservación no es una tarea puntual sino una labor de gestión que nunca termina. La supervivencia a largo plazo de una grabación o una película, si es que sobreviven, vendrá determinada por la calidad y el rigor de ese proceso en el curso de sucesivos regímenes de gestión que se adopten en un futuro indeterminado. Nunca se termina de preservar nada; en el mejor de los casos, está en proceso de preservarse (p. 43).

Fabricio Deza comenta que, en ocasiones, las personas que solicitan los servicios de restauración piden que se anulen los precios del disco duro y del almacenamiento para abaratar costos, pero esto pone en riesgo el material.

La DAFO del Ministerio de Cultura ofrece el fondo de restauración y los ganadores de ese fondo entregan una copia a esta área para que almacene las películas restauradas, pero DAFO no cuenta con una bóveda con condiciones adecuadas. La Biblioteca Nacional del Perú sí cuenta con una bóveda donde guardan refrigerada su propia colección, como los 24 rollos de la película *Alerta en la frontera* (Ministerio de Cultura declara Patrimonio Cultural de la Nación, 2021), de 1941, del Ministerio de Defensa, que trata sobre el conflicto con Ecuador entre los años 1941 y 1942. Luego, está la Filmoteca PUCP, que tiene bóvedas climatizadas con material analógico y digital de su propia colección (Filmoteca PUCP, s. f.).

Desde el año 2022, Guarango cuenta con un laboratorio para realizar la restauración completa de una película en celuloide; este es el primero del país. Antes de esto, las películas peruanas eran obligatoriamente restauradas físicamente y escaneadas en el extranjero, en países como Venezuela, Argentina, México y España. Regresaban al país para la etapa de restauración digital, con la limitada tecnología disponible. Desde la experiencia de restauración de *Gregorio y Juliana* en 2018, el recorrido para acceder a la tecnología, es decir, a la adquisición de equipos, de *softwares* y de capacitaciones especializadas, se basa en el desarrollo de una cultura de investigación e innovación permanente. El camino está marcado por la trayectoria y las herramientas

de gestión de Guarango, tanto en la planificación como en la búsqueda y ejecución de fondos.

En la experiencia de restauración de las películas *Gregorio* y *Juliana*, en el año 2017 Guarango adquirió un monitor Flanders con un costo superior a los 21 000 soles; para ello, se contó en parte con fondos del Programa Nacional de Desarrollo Tecnológico e Innovación, que luego pasó a llamarse ProInnovate, del Ministerio de la Producción, que cuenta con el respaldo de Banco Interamericano de Desarrollo. El programa busca «promover e impulsar la innovación para aumentar la productividad de las empresas en el marco de la política nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación Tecnológica (CTI)» (Plataforma digital única del Estado Peruano, s. f., párr. 6). Dicho fondo cubrió el 50 % y el restante fue asumido por Guarango, que, luego, para recuperar esa inversión, diseñó un plan interno.

Después, Guarango adquirió una mesa acondicionada para la restauración manual —diagnóstico y limpieza—, la cual tiene un valor de 3200 soles y cuyo diseño fue encargado sobre la base de prototipos. El carpintero asumió el pedido con ingenio, usando dos ejes de taladro para encajar adaptadores y núcleos que roten y permitan el pasaje de la película de 16 mm y 35 mm. Además, para finalizar los detalles de acondicionamiento de la mesa, se imprimieron piezas en 3D.

En 2021, nuevamente Guarango ganó el cofinanciamiento de ProInnovate, con el que se cubrió el 38 % del costo del Cintel Scanner HDR+ 4K, de Black Magic (<https://www.blackmagicdesign.com/products/cintel>), que, junto con sus accesorios, está valorizado en alrededor de 38 000 dólares, sin considerar impuestos; el 62 % restante fue inversión de Guarango. Este es el segundo escáner de este tipo en el Perú; el primero pertenece al Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú (IRTP). La diferencia es que la nueva versión tiene rodillos suaves que permiten que la cinta pase de forma más fácil, en vez de los antiguos *sprockets* que se encajaban en las entradas de la cinta, con el riesgo de que, al pasar, se quiebren por la antigüedad o por el daño. La otra diferencia es el acceso, porque el IRTP solo le da a su escáner un uso institucional; en cambio, Guarango brinda sus servicios a cualquier persona que lo requiera. Es importante señalar que existen escáneres de tecnología más avanzada, como el ARRIS-CAN XT, cuyo costo está entre 200 000 y 400 000 dólares, aproximadamente, y con un seguro anual de 30 000 dólares. Estos montos resultan inaccesibles para el mercado peruano.

Luego, entre 2022 y 2023, Guarango adquirió un monitor EIZO de, aproximadamente, 31 000 dólares, aplicando nuevamente con un proyecto de cofinanciamiento al programa ProInnovate del Ministerio de la Producción. De acuerdo con Ana Collantes, Guarango es la única institución

que presenta proyectos de servicios audiovisuales dentro de este programa.

Guarango ha alcanzado un alto nivel en sus trabajos de restauración gracias también a la capacitación. El responsable de restauración en Guarango, Gustavo Herrera, llevó la Diplomatura en Preservación y Restauración Audiovisual - DiPRA (<https://dipra.patrimonioaudiovisual.org>), única de su tipo en Latinoamérica, dictada por la Sociedad por el Patrimonio Audiovisual de Argentina. El equipo de Guarango suele tomar cursos de actualización y asesorarse con especialistas nacionales e internacionales, e investiga los avances tecnológicos. La limitación es que, para seguir vigente en las actualizaciones, es necesario seguir invirtiendo. Fabricio Deza considera que no hay una empresa en Latinoamérica que supere el nivel que hoy tiene Guarango. No obstante, señala que México destaca por su acceso a tecnología de mayor costo y por la abundante colección de material almacenado en condiciones adecuadas en su cinemateca.

Por otro lado, Fabricio Deza afirma que, además de las capacitaciones internacionales que han recibido sobre el proceso de restauración manual —tanto físico como químico—, en la parte de restauración digital han invertido en *softwares* de costos elevados. Por ejemplo, tienen uno que,

incluyendo el 50 % de descuento, cuesta 3000 dólares. Este programa realiza el clonado y borrado de puntos, la limpieza de rayas y la estabilización. Cuentan también con otros, como el Phoenix<sup>7</sup>, que ayuda en la distorsión de la imagen y tiene un costo de 1500 dólares, además del pago por renovación de licencia anual. De igual manera, se ha invertido en un reductor de grano que se aplica al final para evitar que, por error, se borren detalles de la imagen. Frente a estas inversiones significativas, Guarango aún no recupera lo invertido, pero proyectan hacerlo dentro de dos años.

### **Experiencias desafiantes de restauración**

Guarango estuvo a cargo de las restauraciones de *Gregorio* (Espinoza *et al.*, 1984) y *Juliana* (Espinoza y Legaspi, 1989) a partir del material digitalizado, ya que la primera parte se realizó en Suiza. Stefan Kaspar era de ese país y tuvo la precaución de guardar las copias de los negativos de las dos películas en las bóvedas de la Cinemateca Suiza. Una vez que el personal de la videoteca de Suiza ubicó los negativos, fueron llevados al laboratorio Cinegrell, donde se encargaron de la inspección, la limpieza y el escaneo del material para obtener la versión digitalizada. Ricardo Cabellos viajó hasta el laboratorio para supervisar la primera parte de la restau-

---

<sup>7</sup> «Phoenix está diseñado para producir grandes resultados rápidamente con menos intervención manual. Con una interfaz intuitiva basada en la línea de tiempo, el artista y el archivo se pueden revisar y retocar fácilmente si es necesario» (Trigital, s. f., párr. 1).

ración. Luego, el material fue enviado en discos duros a Lima, donde empezó la etapa de restauración digital: la colorización, la restauración del sonido y, finalmente, la masterización en el formato DCP.

El proceso se dio bajo la supervisión de María Elena Benites, directora del Grupo Chaski, y de Alejandro Legaspi, uno de los directores de ambas películas. En el plan de trabajo, se marcaron momentos de la restauración que requerían supervisión y la aprobación de decisiones claves. Fabricio Deza da un ejemplo de este tipo de decisiones: una escena de noche en la que se usó ASA 400<sup>8</sup> tiene más grano, pero, si hay un exceso al retirar el grano, las imágenes se lavan; es decir, se difuminan rasgos de los rostros y otros detalles. La recomendación es no retirar mucho porcentaje de grano: es la persona que supervisa el proyecto quien determina ese porcentaje.

La versión restaurada de *Juliana*, de 2018, se estrenó en el Festival de Cine de Lima PUCP de 2019 y, en salas comerciales, el 9 de enero de 2020 con gran acogida por parte del público, lo que marcó un hito para el cine peruano:

Ricardo Cabellos, director de posproducción de «Juliana», trabajó durante nueve meses en la restauración y remasterización de la cinta. Luego de un largo viaje a Suiza para recuperar

los negativos de los cuales había perdido el rastro, inició un delicado proceso de limpieza química y digital del material. Al poco tiempo vendría la restauración de la imagen que buscó eliminar todas las manchas que aparecían en las proyecciones, así como adaptar el sonido a la nueva distribución de audio que existe ahora en las salas de cine, todo esto gracias a los S/150.000 otorgados por el Ministerio de Cultura tras resultar ganadores del Concurso Nacional de Preservación Audiovisual (Oré Arroyo, 2020, párr. 9).

Por otro lado, la versión remasterizada de la película *Gregorio* fue estrenada en el Festival de Cine de Lima PUCP de 2022 y el 14 de marzo de 2023 en salas comerciales.

Ricardo Cabellos realizó estas restauraciones junto con Cristian Leiva, restaurador argentino, y Juan Carlos Zavaleta, posproductor de Guarango. A partir de estas primeras experiencias, se estableció un proceso de trabajo y se identificaron las falencias o necesidades de mejora, detalladas en el informe de cierre que se presentó a ProInnovate del Ministerio de la Producción.

Cuando Ricardo Cabellos fue a Zúrich, Suiza, para supervisar el escaneado de las películas del Grupo Chaki, ideó, junto con su hermano Tito Cabellos, la posibilidad

<sup>8</sup> «La sensibilidad ISO, antes denominada ASA, determina la capacidad del sensor de su cámara para percibir la luz» (Canson, s. f., párr. 1).

de que el proceso se hiciera íntegramente en el Perú. Averiguaron cuál era el mejor equipo y armaron proyectos para buscar la financiación.

En 2022, con fondos de DAFO, Guarango asumió la restauración de siete cortos documentales de la serie *Retratos de supervivencia*<sup>9</sup>, producida entre 1987 y 1990 por el Grupo Chaski. En esa experiencia, se trabajó a partir de las copias positivas, porque los negativos se perdieron. Las copias positivas traen la intención creativa de edición, como el color, el contraste, etcétera, lo que permite que el trabajo en estos campos sea menor; aun así, se cuenta con la supervisión del director para la toma de cada decisión. Dentro de ese grupo de cortos, se encuentra *Cuchari* (Kaspar, 1987). La copia positiva con la que se contaba estaba muy deteriorada: tenía un hongo azul que parpadeaba en la imagen. En este caso, se limpió digitalmente el efecto del hongo y, luego, se pasó el material por una IA llamada Machine Learning. Según Fabricio Deza, se trata de una IA a la que se le muestra un fotograma que conserve el color original y se le pide que iguale el resto. La IA crea algoritmos con los *key frames* o fotogramas de referencia para emparejar la imagen. Incluso así, suelen quedar algunos detalles sin corregir; por eso, el proyecto debe guardarse adecuadamente en espera de que la tecnología avance para lograr una mejor versión. Aunque la restauración

del corto significó un gran reto, en los casos complejos, afirma Fabricio Deza, se aprende, se desarrolla tecnología, se innova en los procesos, se investiga. Estos cortos se estrenaron en el Festival de Cine de Lima PUCP de 2023.

Otro caso complejo fue el de *El Tinterillo* (Reyes, 1975), de Enrique Reyes Mestas, película en quechua y en blanco y negro. Esta se encontraba pegada y, al manipularla, se despegaba la emulsión; por eso, está llena de granos, *scracht*, ruido y también cuarteada. En casos así, menciona Deza, no vale la pena limpiar puntos y rayas, porque no se logran reconocer. Sin embargo, gracias a una copia que había en formato U-matic, es decir, en cintas magnéticas, se encontraron referencias de mejor calidad, aunque en un fotograma más pequeño. Con esta información, se pasó el material por la IA Machine Learning para restaurar la imagen. La dificultad con esto es que no se logra emparejar los bordes de los fotogramas. Entonces, no se puede solucionar el problema en su totalidad y, por eso, no aplica como versión final restaurada. Además, en la actualidad, solucionar problemas complejos, tanto por la tecnología como por el tiempo que demandan, genera un costo elevado difícil de cubrir, según Fabricio Deza.

Ahora bien, los detalles de los logros y defectos de una restauración, como se muestra en los casos relatados, difícilmente son

identificados y valorados por los ojos del público. Esto se da incluso frente al ojo especializado: un profesional audiovisual no tiene necesariamente el conocimiento sobre el nivel de restauración que se puede alcanzar con la tecnología disponible. Se valora el hecho de contar con la versión digital; por eso, es necesario complementar la formación en ese aspecto para elevar el nivel técnico en el cuidado del patrimonio cinematográfico.

### **Reflexiones finales**

La investigación aplicada por Guarango permite el avance de la industria cinematográfica nacional, pero la falta de políticas de Estado y de fondos para la ejecución de las leyes existentes por parte del Ministerio de Cultura limita el desarrollo del sector. Sin embargo, Guarango ha encontrado una oportunidad en el programa ProInnovate del Ministerio de la Producción.

Se hace necesario que el Estado atienda demandas para preservar y salvaguardar el Patrimonio Cinematográfico nacional y de manera primordial el cine analógico. Para esto, es indispensable la creación de una cinemateca nacional con condiciones para resguardar el material filmico, hacer la catalogación del patrimonio cinematográfico nacional, promover la capacitación de especialistas en restauración y dar lineamientos para cuidar la calidad de los servicios de restauración. Esto es necesario porque las restauracio-

nes, a veces, ya sea en el escaneado o en la restauración digital, no se hacen con el cuidado y tiempo debidos, lo que genera una pérdida de información o distorsión permanente, es decir, un daño al patrimonio filmico.

La cultura de la investigación e innovación de la Asociación Guarango Cine y Video, así como su experiencia en gestión, han permitido implementar el primer laboratorio integral de restauración para el patrimonio filmico en el Perú, lo que representa un aporte significativo a la industria cinematográfica.

## REFERENCIAS

- Araujo, S., Cabellos, E. y Culis, J. (Directores). (2008). *El antifaz* [Película]. Guarango Cine y Video.
- Archivo peruano de imagen y sonido. (s. f.). *Videos* [Canal de YouTube]. YouTube. Recuperado el 20 de febrero de 2024 de <https://www.youtube.com/channel/UCXtJ5sZrJniNYXacZSTeBOW/videos>
- Ascenzo, B. (Director). (2022). *Hasta que nos volvamos a encontrar* [Película]. Tondero Producciones.
- Baca Cáceres, D. A., Bravo Adanaqué, C. y Pelaez Cavero, J. B. (2022). El estado del patrimonio cinematográfico en el Perú: una versión de literatura científica. *SCIENDO*, 25(2), 203-211. <https://doi.org/10.17268/sciendo.2022.025>
- Boyd, S. (Director). (2010). *Operación diablo* [Película]. Guarango Cine y Video.
- Boyd, S. y Cabellos, E. (Directores). (2002). *Choropampa, el precio del oro* [Película]. Guarango Cine y Video.
- Boyd, S. y Cabellos, E. (Directores). (2007). *Tambogrande* [Película]. Guarango Cine y Video.
- Brandenburg, H. y Orzel, M. (Directores). (2016). *El choque de dos mundos* [Película]. Yachaywasi Films; First Run Features.
- Cabellos, E. (Director). (2009). *De ollas y sueños* [Película]. Guarango Cine y Video.
- Cabellos, M. (Directora). (2012). *En pareja* [Película]. Guarango Cine y Video.
- Cabellos, E. (Director). (2015). *Hija de la laguna* [Película]. Guarango Cine y Video.
- Cabellos, E. y Cabellos, M. (Directores). (2011). *El Óscar de Manchay* [Película]. Guarango Cine y Video.
- Canson. (s. f.). *Fotografía: la sensibilidad Iso*. <https://es.canson.com/fotografia-la-sensibilidad-iso#:~:text=La%20sensibilidad%20ISO%2C%20antes%20denominada,necesitar%20C3%A1%20para%20captar%20una%20escena>
- Catacora, Ó. (Director). (2017). *Wiñaypacha* [Película]. Cine Aymara Estudios.
- Cineaparte. (s. f.). *Gregorio*. <https://www.cineaparte.com/p/165/gregorio>
- Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios. (2018a). *Bases Concurso Nacional de Proyectos de Preservación Audiovisual. Concursos para la actividad audiovisual y cinematográfica 2018*. <https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/sites/default/files/concursos/archivos/2018%20Preservación%20-%20Bases.pdf>
- Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios. (2018b, 4 de octubre). *Resolución Directorial N.º 9 00341-2018-DGIA-VMPCIC/MC*. <https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/sites/default/files/concursos/archivos/2018%20Preservación%20-%20Fallo%20final.pdf>
- Díaz-Cervantes, K. (2014). *El archivo audiovisual nacional: espacio de memoria e identidad* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/5532>

- Durán Manso, V. (2017). El cine como patrimonio cultural: el caso de la Fílmoteca Española. *RIDPHE\_R Revista Iberoamericana do Patrimônio Histórico-Educativo*, 3(1), 7-33. [https://doi.org/10.20888/ridphe\\_r.v3i1.9276](https://doi.org/10.20888/ridphe_r.v3i1.9276)
- Espinoza, F., Kaspar, S. y Legaspi, A. (Directores). (1984). *Gregorio* [Película]. Grupo Chaski.
- Espinoza, F. y Legaspi, A. (Directores). (1989). *Juliana* [Película]. Grupo Chaski.
- Festival de Cine de Lima PUCP 2019. (s. f.). *Juliana*. <https://www.festivaldelima.com/2019/pelicula/juliana/>
- Festival de Cine de Lima PUCP 2023. (s. f.). *Grupo Chaski: Retratos de sobrevivencia*. <https://festivaldelima.com/2023/pelicula/grupo-chaski-retratos-de-sobrevivencia/>
- Fílmoteca PUCP. (s. f.) *Funciones*. <https://filmoteca.pucp.edu.pe/nosotros/funciones>
- Grupo Chaski. (s. f.). *Grupo Chaski*. Comunicación Audiovisual. <https://grupochaski.org>
- Grupo Español del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. (2008, 17 de noviembre). 2008. *Terminología del ICOM para definir la conservación del patrimonio cultural tangible*. <https://www.ge-iic.com/2008/11/17/2008-terminologia-del-icom-para-definir-la-conservacion-del-patrimonio-cultural-tangible/>
- Guarango. (s. f.). *Nosotros*. <https://guarango.pe>
- Izquierdo, E. (2016). Preservación del patrimonio audiovisual argentino: tensiones entre derecho de autor y distribución en nuevas ventanas de exhibición. *Conserva*, (21), 41-58. <https://www.cncr.gob.cl/publicaciones/preservacion-del-patrimonio-audiovisual-argentino-tensiones-entre-derecho-de-autor-y>
- Kaspar, S. (Director). (1987). *Cucharita* [Película]. Grupo Chaski.
- Lagares, D. y Agudo, M. (Directores). (2022). *Wändari* [Película]. Guarango Cine y Video.
- Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación N° 28296 [Congreso de la República]. (2004, 21 de julio). *Diario Oficial El Peruano*. <https://www.congreso.gob.pe/Docs/comisiones2017/Comision de Cultura y Patrimonio/files/ley-28296-ley-general-patrimonio-cultural-nacion.pdf>
- Ley N° 29919 [Congreso de la República]. (2012, 28 de septiembre). Ley que modifica diversos artículos de la Ley 26370, Ley de la Cinematografía Peruana. *Diario Oficial El Peruano*. <https://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/Leyes/29919.pdf>
- Ministerio de Cultura [@MinCulturaPe]. (2021, 8 de enero). *Lamentamos profundamente el fallecimiento de Ricardo Cabellos Damián, destacado cineasta especializado en postproducción de nuestro país. Nuestros pensamientos están con* [Imagen adjunta] [Post]. X. <https://twitter.com/MinCulturaPe/status/1347560147841900545>

- Ministerio de Cultura declara Patrimonio Cultural de la Nación a la obra cinematográfica «Alerta en la Frontera». (2021, 20 de enero). Biblioteca Nacional del Perú. <https://www.bnp.gob.pe/ministerio-de-cultura-declara-patrimonio-cultural-de-la-nacion-a-la-obra-cinematografica-alerta-en-la-frontera/>
- Pascual Benlloch, A. (2022). Contemplando la perspectiva de género a través del documental participativo. *Educación Multidisciplinar para la Igualdad de Género*, (2), 93-110. <https://monografias.editorial.upv.es/index.php/emig/article/view/316>
- Plataforma digital única del Estado Peruano. (s. f.). *Programa Nacional de Desarrollo Tecnológico e Innovación - ProInnovate. Información institucional*. <https://www.gob.pe/institucion/proinnovate/institucional>
- Post-producción: El siguiente paso de la industria del cine peruano. (2016, 22 de noviembre). *Gestión*. <https://gestion.pe/tendencias/post-produccion-siguiente-paso-industria-cine-peruano-121375-noticia/>
- Oré Arroyo, C. (2020, 2 de enero). «Juliana»: el nuevo rostro de la clásica cinta del Grupo Chaski a 30 años de su estreno. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/juliana-el-nuevo-rostro-de-la-clasica-cinta-del-grupo-chaski-noticia/>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (1995). *Memoria del mundo. Patrimonio cinematográfico nacional*. Programa General de Información y UNISIST. [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000110379\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000110379_spa)
- Reyes, E. (Director). (1975). *El Tinterillo* [Película]. CommunicArt World Media Production.
- Ricardo Cabello [sic], *in memoriam*. (2021, 12 de enero). Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP. <https://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/noticias/ricardo-cabello-in-memoriam/>
- Rivera Careaga, M. A. (2021). Patrimonio audiovisual: una experiencia formativa para proyectos locales en Chile. *Revista de estudios y experiencias en educación*, 20(43), 401-413. <https://dx.doi.org/10.21703/rexe.20212043rivera21>
- Saba, A. (Director). (2012). *El limpiador* [Película]. Flamingo Films; La Gris Films.
- The Interoperable Master Format User Group. (s. f.). *GUÍA: Interoperable Master Format (IMF)*. <https://www.imfug.com/explainer/guia-imf-es/#:~:text=El%20IMF%20es%20un%20formato,a%20m%C3%BAltiples%20territorios%20y%20plataformas>
- Trigital. (s. f.). *Software para restauración de películas Phoenix*. <https://trigital.es/software/phoenix/>
- Wändari: El documental que registra la resistencia del milenarismo pueblo Harakbut ante la toma de su territorio. (2022, 14 de octubre). *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/cine/wandari-el-documental-que-registra-la-resistencia-del-milenarismo-pueblo-harakbut-ante-la-toma-de-su-territorio-tv-peru-amazonia-peruana-madre-de-dios-noticia/>
- Zarabia, V. (Director). (2011). *El último guerrero chanka* [Película]. Zzzeta Film.

**Autora correspondiente:** Sofia Magaly Rebata Delgado (pceasreb@upc.edu.pe)

**Roles de autora: Rebata Delgado, S. M.:** conceptualización; metodología; análisis formal; investigación; recursos; escritura, borrador original; escritura, revisión y edición; administración del proyecto

**Cómo citar este artículo:** Rebata Delgado, S. M. (2024). Implementación del primer laboratorio integral para la restauración del patrimonio cinematográfico en el Perú: el rol de la Asociación Guarango Cine y Video. *Conexión*, (21), 167-191. <https://doi.org/10.18800/conexion.202401.006>

**Primera publicación:** 19 de julio de 2024 (<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.006>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.



## **Entre archivos, imágenes y colaboraciones: Tomate Colectivo** **Through Archives, Images and Collaborations: Tomate Colectivo**

---

---

JULIO CÉSAR GONZALES OVIEDO

Doctor en Desarrollo Rural por la Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Xochimilco, México; máster en Archivo Cinematográfico y Audiovisual por la Elías Querejeta Zine Eskola, País Vasco; magíster en Antropología Visual y Documental Antropológico por la FLACSO, Ecuador; y licenciado en Comunicación Social por la Universidad de Lima, Perú. Actualmente, cursa la maestría en Comunicación con mención en Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador. Sus líneas de interés en la investigación y creación giran alrededor de la cultura visual, la memoria, el territorio, los movimientos sociales, la ecología política y las prácticas artísticas colaborativas.



ENSAYO

---

## **Entre archivos, imágenes y colaboraciones: Tomate Colectivo Through Archives, Images and Collaborations: Tomate Colectivo**

---

Julio César Gonzales Oviedo

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Ecuador

juliogonzalesoviedo@gmail.com (<https://orcid.org/0000-0003-4403-2592>)

Recibido: 25-02-2024 / Aceptado: 20-05-2024

<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.007>

---

### RESUMEN

El ensayo propone un acercamiento a las prácticas audiovisuales del grupo de comunicación popular Tomate Colectivo. A partir de la experiencia de la serie audiovisual *Trazando resistencias* (tomatecolectivo, 2014a, 2014b, 2014c, 2014d, 2014e, 2014f, 2014g y 2014h), invita a interpelar la visualidad como un campo en tensión que involucra la producción, la distribución y los significados culturales de las imágenes en prácticas audiovisuales en contextos de luchas ecoterritoriales. De esta manera, se intenta indagar sobre la relevancia de los archivos audiovisuales digitales del colectivo como potencial espacio de investigación y construcción de narrativas, que no solo documentan procesos sociales y culturales, sino que también construyen contravisualidades desde las luchas ecoterritoriales en Cajamarca, Perú.

### ABSTRACT

The essay proposes an approach to the audiovisual practices of the popular communication group Tomate Colectivo. Based on the experience of the audiovisual series *Trazando resistencias* (tomatecolectivo, 2014a, 2014b, 2014c, 2014d, 2014e, 2014f, 2014g y 2014h), it invites us to question visuality as a field in tension that involves the production, distribution and cultural meanings of images in audiovisual practices in contexts of ecoterritorial struggles. In this way, an attempt is made to investigate the relevance of the collective's digital audiovisual archives as a potential space for research and construction of narratives, which not only document social and cultural processes, but also construct countervisualities from the ecoterritorial struggles in Cajamarca, Peru.

## PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Memoria, territorio, audiovisual, archivo, cultura visual / memory, territory, audiovisual, archive, visual culture

### A modo de introducción<sup>1</sup>

Con la efervescencia de la era digital, asistimos a distintos flujos de información a través de redes que permiten la hiperconectividad para el intercambio de contenidos. Con ello, los archivos digitales se han convertido en impulso de la revolución de las formas de producción de conocimiento<sup>2</sup>.

El archivo digital no es simplemente un almacén pasivo de información, sino un generador activo de nuevas narrativas y relatos. La capacidad de compartir y reinterpretar contenidos digitales ha dado lugar a una multiplicidad de voces y perspectivas.

De esta manera, es necesario prestar atención a la construcción del pasado a través del audiovisual, mediante el uso

de archivos y testimonios que nos llevan a examinar las formas contemporáneas en las que el recuerdo y la memoria adquieren relevancia (León Mantilla, 2022, p. 158).

Estos archivos no se deben presentar como simples contenedores que almacenan datos; por el contrario, se proyectan como formas de canalizar experiencias de democratización y accesibilidad de contenidos. Sin embargo, la gestión archivística en estos tiempos se enfrenta a grandes desafíos en sus formas de organización, preservación<sup>3</sup> y accesibilidad.

Se han abierto posibilidades de investigar en los archivos e investigar los archivos, que, a su vez, amplían las formas de acercarnos al pasado desde nuestro tiempo y espacio contemporáneo. La digitalización ha gestado una nueva forma de visualidad; esta no solo afecta las formas en que se ven y producen las imágenes, sino también las formas en que se construye conocimiento a partir de ellas y sus estrategias de archivamiento.

El denominado giro hacia el archivo<sup>4</sup> se ha convertido en una reflexión crucial en

<sup>1</sup>El presente ensayo recupera en parte el trabajo de la tesis *Prácticas comunicativas en las luchas por lo común: memorias y narrativas de la resistencia celendina, en Cajamarca-Perú* (Gonzales Oviedo, 2022), para obtener el grado de doctor en Desarrollo Rural por la Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Xochimilco, presentada en abril de 2022.

<sup>2</sup>Frente a las limitaciones físicas, económicas y geográficas de los archivos convencionales, ahora, en la medida de lo posible, desde cualquier rincón del mundo, se puede acceder a bibliotecas virtuales, documentos históricos y colecciones multimedia sin importar la ubicación geográfica o los recursos financieros.

<sup>3</sup>Especialmente la preservación a largo plazo de archivos digitales es una preocupación crucial, ya que la tecnología cambia rápidamente y los formatos de archivo pueden volverse obsoletos.

<sup>4</sup>Para más información, remítase a Foster (2004) y Guasch (2005).

diversos campos disciplinarios. En estos, se destaca la importancia de este cambio de enfoque en la producción y consumo de contenidos audiovisuales y digitales, que no solo documentan y representan procesos sociales y culturales, sino que también construyen otras narrativas y visualidades.

De esta manera, se resalta la importancia de las imágenes en la construcción de identidades, en la transmisión de conocimientos y en la comunicación entre distintos grupos y culturas (Ardèvol, 1998, p. 220). Para ello, es importante entenderlas en su contexto social y cultural. Es relevante la preocupación por los aspectos materiales, sensoriales y tecnológicos que constituyen las imágenes, ya que estas sitúan y disciplinan la mirada; moldean las formas de percibir, imaginar y experimentar el mundo (Cánepa, 2013, p. 181).

El desarrollo acelerado de las tecnologías de la imagen no solo permite registrar la cotidianidad o acontecimientos extraordinarios, sino que también se convierte en un reflejo de la cultura y la política contemporáneas, con las posibilidades de ampliar los repertorios y artefactos de memoria hacia los campos de las visualidades y los usos políticos de la imagen.

Sin embargo, la visualidad debe ser entendida como un campo complejo y dinámico que involucra no solo la producción y distribución de imágenes, sino también las prácticas de visualización y las relacio-

nes de poder que están involucradas en la creación de significados y valores culturales. Así, el acercamiento a las visualidades puede poner en agenda factores de carácter social, cultural y político de las imágenes, y sus procesos de construcción (Lozano y Dorotinsky Alperstein, 2022, p. 8). Ello sugiere que la visualidad es una herramienta importante en la construcción de una subjetividad política.

Estamos frente a un escenario donde los estudios sobre visualidad o estudios culturales aún están permeados por relaciones de colonialidad. Tal como propone Aníbal Quijano (1999), la colonialidad del poder se plantea desde la idea de dominación, en la que se consolidan las jerarquías económicas y sociales, y las subjetividades entre lo occidental y lo no occidental.

Por ello, como menciona Navarro Trujillo, es necesario recuperar «las potencialidades de la memoria en los procesos de subjetivación de los sujetos comunitarios contra el capital» (2014, p. 127). Estos son entramados comunitarios entendidos como sujetos colectivos de diversos formatos y clases, con vínculos centrados en lo común y en los espacios de reproducción de la vida humana que no están directamente vinculados con la valorización del capital.

Desde las experiencias de lucha y antagonismos contra las diversas formas de despojo capitalista, la memoria aparece

como parte de las resistencias ante las amenazas que plantean los megaproyectos en los territorios.

Por ello, se vuelve relevante pensar cómo, desde las mismas luchas territoriales, se gestan los repertorios y archivos audiovisuales de sus procesos en distintos niveles de colaboración. Se trata de imaginar estos repositorios más allá de las funciones de preservación y de dar acceso a la investigación: como espacios para el reconocimiento de la diversidad de miradas, imágenes y subjetividades (Quinteros Meléndez, 2021, p. 125). En este sentido, es necesario prestar atención a la diáspora audiovisual que se trama desde los espacios fronterizos (Mignolo, 2014) de la institucionalidad del cine, que va creando sus propios caminos y rutas de circulación y sus formas de producción. El encuentro e intercambio de estas experiencias y las formas de colaboración y apoyo van a dar pistas de un nuevo momento en la configuración de cierto territorio audiovisual que se compromete con los procesos en defensa de los territorios y la lucha por lo común.

Frente a estas inquietudes, y como integrante de lo que fue Tomate Colectivo, iniciativa de comunicación popular y co-

munitaria, surge mi interés personal por indagar alrededor de las prácticas audiovisuales gestadas por el grupo. Tomate Colectivo fue una experiencia colectiva que ofrece actualmente toda su producción con libre acceso a través de su canal de YouTube<sup>5</sup>. Ahí es posible encontrar 224 materiales, un corpus que resguarda parte de la memoria audiovisual de los movimientos sociales y culturales, especialmente en torno a Lima y sus relaciones con otras regiones en el Perú entre los años 2012 y 2018<sup>6</sup>.

Para el presente texto, se plantea un cruce de herramientas del análisis del discurso de la imagen y la microhistoria, una propuesta que nos acerca a la intersección entre las representaciones visuales y las formas de conocimiento que estas configuran en la trama de memorias que se complementan con el predominio de lo visual en las formas de construcción del recuerdo (León Mantilla, 2022, p. 156).

De esta manera, me dispongo a dar cuenta, en un primer momento, de la vinculación del colectivo con las luchas por la defensa del territorio; luego, del análisis de la serie documental *Trazando resistencias* (tomatecolectivo, 2014a, 2014b, 2014c, 2014d, 2014e, 2014f, 2014g y 2014h)

<sup>5</sup> Puede consultarse en [tomatecolectivo](https://tomatecolectivo.org/) (s. f.).

<sup>6</sup> Fue una experiencia documentada por Maizal en el marco de una investigación realizada colectivamente y titulada *Narrativas del documental independiente peruano: conflictos socioambientales, audiovisual y memoria (2000-2018)*. Esta mapeó una constelación de 235 documentales y diversas prácticas audiovisuales que hacen parte del proyecto de archivo MIEL: Miradas en Lucha, proyecto beneficiario de los estímulos económicos en el concurso nacional de proyectos de investigación sobre cinematografía y audiovisual del año 2018, del Ministerio de Cultura del Perú.

para conocer parte de los repertorios de resistencia creativa en la lucha contra el proyecto Conga en Cajamarca; y, finalmente, las tensiones entre las imágenes, el archivo y las luchas territoriales.

### **Tomate Colectivo, caminos compartidos**

En el año 2012, en medio de una coyuntura de creciente conflictividad en el Perú, surgió Tomate Colectivo, iniciativa que se autodefine como un faro de comunicación popular y comunitaria. Este grupo de activistas adoptó la comunicación popular y comunitaria como herramienta para la expresión en el marco de las demandas por justicia social frente a la criminalización de la protesta, que se acentuó en el Perú a raíz de la conflictividad socioambiental en los años posteriores al Baguazo, de 2009.

Este compromiso se manifestó desde su primera intervención artística en 2012, la cual fue fruto de una jornada comunitaria en Villa El Salvador; en ella, bajo la consigna «Pinta y lucha», realizaron su primer mural<sup>7</sup>. Este evento inició una serie de intervenciones urbanas que fueron acompañadas por registros audiovisuales para dar cuenta de la conflictividad social del momento, como señalan sus integrantes:

Durante el 2012, el gobierno del ex-presidente Ollanta Humala reprimió y criminalizó protestas contra activida-

des extractivas en diversas regiones del Perú. Lo que causó muchas personas heridas, detenidas y asesinadas. Este ataque contra los pueblos indígenas y campesinos tuvo diferentes respuestas solidarias desde los movimientos sociales y culturales (Gonzales *et al.*, 2018, p. 148).

Emprendieron, desde entonces, acciones que fueron de la mano con la producción de pequeños clips audiovisuales. Estas primeras piezas se caracterizaron por el uso de primeros planos y planos conjuntos; daban cuenta del proceso de diseño y pintado de los murales, de manera que sirvieron como registros visuales que se compartían libremente en las redes sociales.

La fusión del trabajo territorial, la organización y la producción audiovisual originó una estrategia híbrida que abarcaba tanto el espacio público como el espacio virtual. Esta estrategia no solo permitía la creación de murales comunitarios participativos, sino que también impulsaba la participación en el ámbito de las redes sociales. Los integrantes describen así parte del proceso:

En este corto tramo hemos transitado como un colectivo de muralismo comunitario/participativo/popular, una plataforma audiovisual de contenidos contrahegemónicos, un proceso de autoformación desde la educación

<sup>7</sup> El lema «Pinta y lucha» se convirtió en el emblema distintivo de Tomate Colectivo. Bajo esta consigna, se generó una amplia variedad de murales y se acompañaron procesos territoriales.

y comunicación popular, y por qué no un espacio nómada que abraza las propuestas y sentires que le resuenan en el hacer de los medios libres y la comunicación comunitaria (Gonzales *et al.*, 2018, p. 145).

El primer mural del colectivo se tituló *Paz y justicia social*. Este se gestó en alianza con organizaciones activistas de Villa El Salvador<sup>8</sup>, en solidaridad con la lucha del pueblo de Espinar, Cuzco, durante mayo de 2012. En ese momento, se vivía una tensa relación entre la actividad minera en el complejo minero Tintaya y la resistencia de las comunidades, que exigían justicia y respeto por sus acuerdos con la empresa minera Xtrata<sup>9</sup>.

De esta manera, a través de siluetas de rostros y elementos reivindicativos de la movilización social —como megáfonos y banderas con frases como «Por el agua y por la vida» y «Villa El Salvador»—, se intentaba dar cuenta de la diversidad de actores presentes en las luchas territoriales. Además, el uso de un mensaje directo, a modo de pancarta central, con la frase «Paz y Justicia Social - Cajamarca, Cusco, Iquitos» denotaba la intención de apoyo y solidaridad de la organización vecinal de Villa El Salvador hacia las luchas que estaban ocurriendo en esos momentos en otras regiones del Perú<sup>10</sup>.

Las prácticas comunicativas que desarrollan son testimonio de cómo la comunicación popular y comunitaria puede ser una herramienta potente para impulsar iniciativas y procesos de organización a partir de la disputa de sentido a través de las imágenes y las visualidades que emergen desde miradas contrahegemónicas.

Los vínculos del colectivo con los espacios de cultura viva comunitaria, derechos humanos y defensa del territorio no solo enriquecieron su labor comunicacional, sino que también jugaron un papel fundamental en la creación de redes de solidaridad y trabajo colaborativo durante distintos momentos de la movilización social en Lima entre los años 2012 y 2019:

Esta rabia canalizada en la creación colectiva desde los muros, nos llevó a conocer otras experiencias de compañerxs en diversos territorios de Perú y otras latitudes que caminan en el hacer de los medios libres, así empezamos a darle un giro a nuestra propuesta para tomar la posta y producir contenidos contrainformativos, deviniendo en el hacer y práctica de los medios libres, autónomos, comunitarios o como se nos quiera llamar (Gonzales *et al.*, 2018, p. 150).

<sup>8</sup> Colectivo ZUM y Corriente por el Poder Popular, según se documenta en el canal de YouTube del mismo Tomate Colectivo (tomatecolectivo, s. f.).

<sup>9</sup> Para más información, puede revisarse Zeisser Polatsik (2015).

<sup>10</sup> Para más información, puede consultarse Defensoría del Pueblo (2012).

Esto ocurrió sobre todo en el fervor de la movilización de la denominada *ley pulpín*, de 2013, contexto en el cual se gestaron plataformas colectivas de comunicación contrahegemónica como Radio Bomba y Guerrilla Audiovisual. Asimismo, entre estos espacios de solidaridad y encuentro, destacaron eventos como la Semana por la Soberanía Audiovisual, entre los años 2013 y 2017; o la creación de la escolita El Caracol - TERCO (Territorio y Comunicación), que tuvo tres ediciones: 2015, 2016 y 2017.

El auge de la movilización en torno a la ley pulpín en el Perú dio lugar a la articulación de medios libres, alternativos y comunitarios, que buscaban desafiar la narrativa hegemónica. Este momento fue crucial para el nacimiento de experiencias de comunicación alternativa contrahegemónica. Además, se hizo evidente la necesidad de formar redes de solidaridad, apoyo y encuentro entre estos espacios.

En este contexto de efervescencia de la movilización social, otra coyuntura también movilizó a distintos colectivos y actores sociales en el Perú: la agenda de las luchas socioambientales enmarcada en la coyuntura de la organización de la XX Conferencia Internacional sobre Cambio Climático (COP 20) y la autoconvocato-

ria a la Cumbre de los Pueblos frente al Cambio Climático, fijadas para diciembre de 2014. Esto marcó el panorama social y político de ese año y situó el contexto de producción de la serie documental *Trazando resistencias*, como veremos más adelante.

A partir de la vinculación entre Tomate Colectivo y la Plataforma Interinstitucional Celendina (PIC), el Programa Democracia y Transformación Global (PDTG) y la Juventud Organizada Celendina (JOC), se crearon lazos de colaboración para acompañar, desde la comunicación popular y comunitaria, los procesos de resistencia contra el extractivismo en Cajamarca. De esta manera, en el marco de las actividades de conmemoración por el asesinato de los cinco mártires del agua en 2012<sup>11</sup>, durante julio de 2014 se realizó una primera incursión colectiva. Sin embargo, esta primera intervención artística fue censurada por las autoridades locales:

Lamentablemente el mural ha sido removido el día 14 de julio por represión de la municipalidad y policía local sobre la propietaria de la casa — amenaza contra su persona, tienda e hijos—. [...] Invitamos al pueblo Shillico a defender su memoria histórica y seguir pintando sus muros. Nosotros

<sup>11</sup> «El 3 de julio de 2012, el Estado peruano asesinó en esta apacible ciudad a Paulino García Rojas, Faustino Silva Sánchez y César Medina Aguilar (16); al día siguiente José Antonio Sánchez Huamán sería la cuarta víctima de la represión policial y militar contra los residentes de Celendín, quienes llevaban varios días protestando y exigiendo la paralización del proyecto minero Conga. / Además en Bambamarca, otra ciudad de la misma región pero a más de seis horas de distancia de Celendín, fue asesinado Joselito Vásquez Jambo, también por causa de la acción represiva estatal» (Gonzales et al., 2018, p. 148).

estaremos acompañándolos [sic] en breve. Borraron un muro, pero juntos pintaremos miles<sup>12</sup> (Tomate Colectivo, 2014, párrs. 3 y 7).

La censura de este mural impulsó a la organización a promover más murales en la ciudad y las comunidades. En agosto de 2014, se retomaron las acciones y se pintó una línea de tiempo actualizada en la esquina de la plaza central, frente a una institución educativa pública. Como propone Bal (2016, p. 24), las imágenes visuales tienen formas de esquivar el poder o la censura, así como de manipular; sin embargo, en este caso, se proponen como estrategias para luchar contra el olvido y la impunidad.

En el marco de estas muralizaciones comunitarias, se abordaron temas específicos de gran relevancia para la comunidad de Celendín. Se destacaron los mártires del agua que perdieron la vida a manos de la Policía Nacional del Perú el 3 de julio de 2012, así como la lucha de las mujeres andinas en defensa de la vida y su apoyo a la lucha de Máxima Acuña contra la minera Yanacocha. Además, se abordaron otras luchas locales en defensa del territorio, como el caso de Chadín 2, un proyecto que busca represar el río Marañón en la frontera entre las regiones de Cajamarca y Amazonas.

Es importante destacar el proceso de creación de estas narrativas visuales, en

el cual el acto de recordar y evocar la fragilidad de la memoria se ve enriquecido por el diálogo entre individuos que han experimentado vivencias compartidas y que van llenando los vacíos de la historia. Los integrantes del proyecto describen así ese momento de 2014:

En agosto de 2014, volvimos a Celendín para realizar nuevos murales. En esta ocasión pintamos una nueva línea del tiempo en una esquina, a unos pasos de la plaza central y frente a una escuela. Allí resaltamos la acción nefasta de las fuerzas represivas e hicimos mención a las personas asesinadas. Pintamos otro mural que abarcaba toda una esquina de una casa muy grande. Este estuvo dedicado a la lucha de las mujeres andinas en defensa de la vida. Reconocemos a Maxima [sic] Acuña de Chaupe como una luchadora que resiste y defiende su tierra frente al acoso de la minera Yanacocha, pero también afirmamos que no hay una, sino muchas como ella (Gonzales *et al.*, 2018, p. 151).

La propuesta se consolidó con la participación del colectivo en la pre Cumbre de los Pueblos, entre el 23 y 25 de octubre de 2014, realizada en la comunidad campesina del Lirio (Celendín, Cajamarca), un evento preparatorio para la COP 20 que ocurriría en Lima, Perú, en diciembre del mismo año. En esos espacios,

los materiales audiovisuales tuvieron su primera presentación presencial; luego, serían divulgados a través de las redes sociales y plataformas de comunicación alternativa.

A partir de estas jornadas de apoyo, Tomate Colectivo estableció un vínculo sólido con la resistencia celendina en Cajamarca. De esta manera surgió la idea de nombrar la serie de acciones como *Trazando resistencias*.

### **Trazando resistencias, dejando surcos**

*Trazando resistencias* es un proyecto audiovisual que consta de ocho piezas que documentan la producción de murales comunitarios en la región Cajamarca. Sus títulos son los siguientes: *El agua es un tesoro que vale más que el oro* (tomatecolectivo, 2014a), de 3:24 min de duración; *Celendín* (tomatecolectivo, 2014b), de 1:50 min; *Bambamarca Resiste* (tomatecolectivo, 2014c), de 3:54 min; *Cajamarca te quiero por eso te defiendo* (tomatecolectivo, 2014d), de 2:51 min; *El Tambo* (tomatecolectivo, 2014e), de 4:49 min; *Borraron uno, el pueblo Shilico pintara mil* (tomatecolectivo, 2014f), de 2:20; *¡La Mina no nos gana!* (tomatecolectivo, 2014g), de 2:31 min; y *Vamos a Vencer* (tomatecolectivo, 2014h), de 4:46 min.

La serie audiovisual da cuenta de cómo las comunidades de la zona de influencia del proyecto Conga —Celendín, Bamba-

marca y Cajamarca— se autorganizaron para resistir a los intentos de la expansión minera en sus territorios, que ponían en riesgo las cabeceras de cuenca en el páramo peruano.

Las paredes intervenidas se socializaron bajo la idea de imaginar cuadros en el salón de las casas, pero, en lugar de ser privados, que estén en plena vía pública, donde dialogan con el tránsito de la gente y despiertan interrogantes en cada mirada que se cruza con ellos: «Nuestro objetivo era dejar constancia de la lucha de las y los cajamarquinos, utilizando líneas del tiempo que resumieran la organización social que luego devino en resistencia frente a la actividad extractiva» (Gonzales *et al.*, 2018, p. 150).

En este sentido, la irrupción del espacio público no queda en la idea de que son simples adornos urbanos; por el contrario, se cargan de sentido al proponerlas como historias vivas que siguen narrando la memoria. Aquí, la comunicación se concibe desde la noción de prácticas y procesos culturales y materiales esenciales para la reproducción colectiva de la vida, y no simplemente como herramientas o instrumentos para tal fin (Restrepo y Valencia, 2017, p. 25). Se desarrollan prácticas comunicativas, tanto mediáticas como no mediáticas, que presentan un sujeto colectivo que intenta recuperar las voces y miradas subalternizadas frente al poder y su imaginario proextractivista.

En este sentido, el uso político de las imágenes en el discurso proextractivista construye una mirada hegemónica con el fin de controlar y dominar los imaginarios y administrar la vida, de manera que se regulan las identidades subalternas (Poole, 2000, p. 31). Con ello, la imagen y el discurso desarrollista busca relegar el potencial trasgresor del testimonio, la tradición oral, la cultura comunitaria-popular como lugares de enunciación de una mirada situada desde la producción de lo común, para desplazarla a su régimen visual hegemónico en clave capitalista, patriarcal y colonial (Segato, 2013/2015).

Estas prácticas buscan representar la historia reciente de las comunidades de manera diferente a la hegemónica, a través de narrativas testimoniales basadas en la historia oral y la memoria colectiva. Así, emergen desde el arraigo territorial para cuestionar las versiones y formas de ver y relatar de los grupos a favor de la minería, abriendo un campo de lucha política y disputas de imaginarios. Al indagar en el tiempo pasado a través de la imagen de archivo, se busca recuperar y resignificar los relatos y las imágenes que han sido marginados o silenciados por la narrativa dominante. En este proceso, se plantea la posibilidad de construir contravisualidades, disputando la representación hegemónica con narrativas situadas y específicas que apliquen la voz y visibilidad a aquellos que han sido marginados o invisibilizados por la modernidad/colonialidad. Como propone Fontcuberta (2012),

se trata de la posibilidad de utilizar las herramientas visuales para construir contranarrativas que desafíen regímenes dominantes.

En el caso de las resistencias ecoterritoriales en Cajamarca, estas imágenes no solo capturan momentos específicos de la lucha contra proyectos mineros, sino que también articulan narrativas de resistencia y memoria colectiva que surgen no solo en los tiempos extraordinarios de la movilización, sino que dan cuenta de la cotidianidad y otras dimensiones de la vida. A través de los colores y formas, el uso de la música y el lenguaje audiovisual, se recuperan videoclips con un enfoque documental que, por intermedio de las imágenes alrededor de los procesos de creación de los murales, relatan la lucha contra la devastación ambiental y la respuesta organizada frente al avance incesante del extractivismo en la región Cajamarca.

Entre los relatos recuperados en la serie, nos encontramos con la denuncia y reclamo por justicia frente a las vidas perdidas durante los asesinatos de Estado en las protestas de julio de 2012, alegorías a la potencia de la organización comunitaria como base de la resistencia. Asimismo, resalta la identificación y el reconocimiento a la labor de las rondas campesinas, que, en este contexto, asumieron el rol de guardianes y guardianas de las lagunas; se convirtieron en los principales personajes por retratar y reivindicar como sujeto

histórico. Desde su vida cotidiana y sus espacios de organización, se proyectan diversas herramientas de comunicación popular y comunitaria para enfrentar la narrativa del «desarrollo» y el «crecimiento económico» promovida por el extractivismo minero en sus localidades.

Como propone Raúl Zibechi (2007, p. 93), la comunicación es la forma en que las clases oprimidas coordinan y articulan sus comportamientos; destaca que esta no se puede reducir al ámbito del mercado y el capital. Por ello, se reconoce que las imágenes, en este caso de la serie audiovisual, son construcciones en las que intervienen distintos elementos, actores, formas y lógicas de creación, determinados por el contexto social, cultural y político marcado por la lucha territorial.

De esta manera, han logrado desarrollar una crítica ecológica y política a las economías primario-exportadoras, recuperando la palabra y la acción de los pueblos originarios, así como la influencia del discurso y las prácticas ecologistas de las últimas décadas. Esto ha sentado las bases de una narrativa crítica del extractivismo (Svampa y Teran Mantovani, 2019, p. 173).

Estas medidas generan nuevos espacios de articulación y surgen iniciativas desde las comunidades y organizaciones que respaldan las luchas, con el objetivo de desmantelar el imaginario proextractivista y dar a conocer sus horizontes de vida

como alternativas antagonistas al desarrollo extractivista del modelo neoliberal. De esta manera, la relevancia de los usos sociales de estas imágenes responde a la potencia testimonial y documental que gira alrededor de la acción comunitaria y la intervención política.

Es relevante mencionar cómo el abordaje de este tipo de producciones audiovisuales abre un campo de discusión sobre los estudios contemporáneos de la memoria ante la expansión de las fronteras extractivas, que arremete con un nuevo y renovado ciclo de violencias sobre cuerpos y territorios. Así, en contextos bajo amenaza extractiva que ponen en riesgo las múltiples dimensiones de la vida, las memorias emergen para expandir los repertorios de acción colectiva. Como afirma Tischler Visquerra, «la memoria no es simplemente una rememoración del pasado, sino una fuente vital para configurar el antagonismo presente con las luchas anteriores y desplegar una idea de futuro a partir de la autodeterminación de los propios pueblos» (2005, p. 8).

En este sentido, es necesario reconocer las relaciones de poder que surgen en los procesos de producción audiovisual en clave colaborativa. Si bien el nivel de participación comunitaria en la producción de murales es activa y protagónica, esta capacidad se diluye en el plano audiovisual, que queda encargado al colectivo. Este, desde un ejercicio creativo, construye las narrativas visuales que dan

cuenta del proceso sin mayor participación —fuera de la testimonial— de las otras partes involucradas. Si bien la serie no se enmarca en un proceso de transferencia de medios audiovisuales o dentro de algún tipo de proceso de producción participativa, es necesario señalar estas tensiones respecto a quienes toman decisiones respecto a las mediaciones audiovisuales de un proceso territorial y de arraigo comunitario.

### **A modo de cierre**

Partimos de entender que las imágenes se han posicionado en los campos de lo simbólico y material por su posibilidad de contar historias y crear conocimientos de diversas maneras. Estas tienen la capacidad de documentar y registrar visualmente aspectos de la vida de la comunidad y de los grupos sociales, pero, a su vez, pueden ser utilizadas para el análisis y la comprensión de los procesos culturales, sociales y políticos, o para interpelar discursos dominantes, estereotipos y prejuicios.

Por ello, en el campo de la investigación, los regímenes visuales cada vez se vuelven territorios más atractivos para la exploración y experimentación de abordajes metodológicos. Las imágenes son utilizadas como herramientas para recolectar y analizar datos, para complementar otras técnicas o divulgar conocimiento, pero también como objetos de análisis y cuerpos de estudio en expansión. La

versatilidad de los usos de lo visual en el campo de la investigación potencia la creación de conocimiento desde otros acercamientos metodológicos —simbólicos y materiales— para contribuir a una comprensión más amplia y compleja del mundo de imágenes que nos rodea.

Debemos recuperar la noción de archivo como una instancia incompleta y en construcción, la cual se sustenta en criterios de selección y exclusión según lineamientos determinados, marcados por su contexto social, cultural y político. Esto nos debe plantear preguntas sobre cómo los archivos han contribuido a la construcción de relatos históricos a partir de un abordaje selectivo y parcial marcado por una mirada sesgada y excluyente, sobre todo frente a su imposibilidad de conservar, registrar y transmitir la totalidad de información respecto a hechos del pasado.

En este sentido, se debe reconocer que los archivos no siempre han sido lugares neutrales o imparciales, y que han sido utilizados como herramientas de poder y control por parte de ciertos grupos y élites para sostener y legitimar sus discursos. Ante esto, surge la necesidad de reflexionar sobre prácticas archivísticas que se acerquen hacia un desenganche colonial y propongan alternativas de cambio.

Por ello, un primer abordaje posible es prestar atención a la constelación de pequeños archivos audiovisuales que han emergido en los últimos años como es-

pacios antagónicos a las lógicas institucionales de las cinematecas, filmotecas y demás instancias alineadas a las lógicas del canon cinematográfico. Estas nuevas prácticas archivísticas se disponen como espacios de resistencia y exploran sus propias formas de autogestión para poner en diálogo prácticas audiovisuales y archivísticas de cara a la construcción de formas organizativas alternativas. Se trata de iniciativas en las que convergen experiencias diversas que vinculan procesos de educación y comunicación popular, cine y video comunitario, marcos de investigación y acción participativa, y un despliegue de metodologías colaborativas para gestar su propia ecología de saberes y prácticas situadas.

En este acercamiento, se han desplegado dos intenciones de análisis: por un lado, reflexionar sobre las potencialidades que traen los repositorios y archivos digitales en línea como espacios de indagación y acercamiento a producción audiovisual fuera del eje del espacio cinematográfico canónico; por otro, dar cuenta del acercamiento entre un colectivo audiovisual y un proceso en lucha por la defensa del territorio, considerando la ecología política como una posibilidad de diálogo con las visualidades que emergen de estos procesos. Esta serie se ubica en un entramado de colaboraciones audiovisuales surgidas a partir de la efervescencia de la conflictividad socioambiental en el Perú de la década pasada y que se proyecta hasta hoy en día.

Lo que caracteriza a este tipo de colaboraciones es el énfasis en contribuir y no solo exhibir otro mundo o las posibles representaciones de este; implica construirlo, revitalizar lazos comunitarios y asumir el saber-hacer en común como una forma de acción política frente a la colonialidad y sus diversas formas de impactar sobre cuerpos, territorios y vidas.

El abordaje no debe quedar solo en las formas de representación y modos de significación, sino que debe desprender una mirada interdisciplinar (Feld y Stites Mor, 2009, p. 32). Por lo tanto, es crucial recuperar otras prácticas y conceptos para comprender estas complejidades que revelan la aparición de otras formas de organización y acción colectiva. Estas surgen desde perspectivas y horizontes críticos frente al universalismo, que niega otras formas de hacer y representar el mundo.

Vale señalar la importancia de las cartografías audiovisuales alrededor de la producción audiovisual de las luchas por la defensa del territorio y los bienes comunes. De esta manera, se puede recuperar el rizoma de prácticas audiovisuales que construyen otras formas de investigación, creación, circulación de imágenes, narrativas y memorias emergidas desde los espacios de resistencia, y que dan cuenta de los tiempos cotidianos y extraordinarios como fuentes de producción de conocimiento situado. Con ello, se puede reconocer cómo, en las inter-

mitencias de las tramas comunitarias, se posibilita la producción de lo común como horizonte.

En el contexto de lucha por la defensa del territorio, es relevante no solo confrontar los impactos directos de estas actividades mineras y sus regímenes visuales, sino también desafiar y reconstruir las representaciones visuales propias que influyen en la memoria colectiva de la comunidad y resignifican el campo visual desde un posicionamiento político que pone en el centro otras formas de relación de lo humano con la naturaleza.

## REFERENCIAS

- Ardèvol, E. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 53(2), 217-240. <https://doi.org/10.3989/rdtp.1998.v53.i2.396>
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Ediciones Akal.
- Cánepa, G. (2013). Imágenes del mundo: del archivo a los repertorios visuales. *Poliantea*, 9(16), 179-207. <https://doi.org/10.15765/plnt.v9i16.398>
- Defensoría del Pueblo. (2012, mayo). *Reporte de conflictos sociales n.º 99*. Adjuntía para la Prevención de Conflictos Sociales y la Gobernabilidad. <https://www.defensoria.gob.pe/modules/Downloads/conflictos/2012/Reporte-de-Conflictos-Sociales-N-99-Mayo-2012-1.pdf>
- Dorotinsky Alperstein, D. y Lozano, R. (Coords.). (2022). *Culturas visuales desde América Latina*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. <http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/files/original/f7a39a198a-80162278bbf52f36140a76.pdf>
- Feld, C. y Stites Mor, J. (Comps.). (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós.
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, (110), 3-22. <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>
- Fontcuberta, J. (2012). *La cámara de Pandora. La fotografía@ después de la fotografía*. Editorial Gustavo Gil.
- Gonzales, J. C., Lopez, C. y Benavente, D. (2018). Trazando resistencias: memorias de una colaboración entre colores. En A. Naranjo y B. Gutierrez (Comps.), *Tejiendo comunicación, tejiendo resistencias* (pp. 143-156). Agencia de Noticias Ecologistas Te-gantai.
- Gonzales Oviedo, J. C. (2022). *Prácticas comunicativas en las luchas por lo común: memorias y narrativas de la resistencia celendina, en Cajamarca-Perú* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Xochimilco]. Biblioteca UAM Xochimilco. <https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/bitstream/123456789/26471/1/200052.pdf>
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Matèria*, (5), 157-183. <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11382>
- Mignolo, W. D. (2014). *Activar los archivos, descentralizar a las musas*. MACBA. [https://img.macba.cat/public/uploads/20140425/QP\\_30\\_Mignolo.pdf](https://img.macba.cat/public/uploads/20140425/QP_30_Mignolo.pdf)
- León Mantilla, C. (2022). *La pulsión documental. Audiovisual, subjetividad y memoria*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Editorial El Conejo.
- Navarro Trujillo, M. L. (2014). La memoria como impulso de resistencia y prefiguración en las luchas socioambientales. *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, (38), 123-146. <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/634>

- Quijano, A. (1999). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. En S. Castro-Gómez, O. Guardiola-Rivera y C. Millán de Benavides (Eds.), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial* (pp. 99-110). Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar.
- Quinteros Meléndez, A. (2021). La (im)posibilidad de un archivo de cine documental peruano. En I. Kummels y G. Cánepa (Eds.), *Antropología y archivos en la era digital. Usos emergentes de lo audiovisual* (Vol. 1) (pp. 119-132). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. SUR.
- Restrepo, P. y Valencia, J. C. (2017). Prácticas comunicativas en el Buen Vivir. En P. Restrepo, J. C. Valencia y C. Maldonado Rivera, *Comunicación y sociedades en movimiento: la revolución sí está sucediendo* (pp. 35-60). CIESPAL.
- Segato, R. L. (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Prometeo Libros. (Trabajo original publicado en 2013)
- Svampa, M. N. y Teran Mantovani, E. (2019). En las fronteras del cambio de época. Escenarios de una nueva fase del extractivismo en América Latina. En K. Gabbert y M. Lang (Eds.), *¿Cómo se sostiene la vida en América Latina? Feminismos y re-existencias en tiempos de oscuridad* (pp. 169-218). Fundación Rosa Luxemburg; Abya Yala.
- Tischler Visquerra, S. (2005). *Memoria, tiempo y sujeto*. FyG Editores.
- Tomate Colectivo. (2014, 17 de julio). *Luchas por la memoria. Sobre la Censura en Celendín*. <https://tomatecolectivo.wordpress.com/2014/07/17/luchas-por-la-memoria-sobre-la-censura-en-celendin/>
- tomatecolectivo. (s. f.). *Inicio* [Canal de YouTube]. YouTube. Recuperado el 15 de noviembre de 2023 de <https://www.youtube.com/@tomatecolectivo>
- tomatecolectivo. (2014a). *Trazando Resistencias - El agua es un tesoro que vale más que el oro* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-4BPMWZRyDs>.
- tomatecolectivo. (2014b). *Trazando Resistencias - Celendín* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JVG-AVTR5q4>
- tomatecolectivo. (2014c). *Trazando Resistencias - Bambamarca Resiste* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5rJxDaHFoMg>
- tomatecolectivo. (2014d). *Trazando Resistencias - Cajamarca te quiero por eso te defiendo* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=H8wS-Qjpc68>
- tomatecolectivo. (2014e). *Trazando Resistencias - El Tambo* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zRPvERo-KNw>
- tomatecolectivo. (2014f). *Trazando Resistencias - Borraron uno el pueblo Shilico pintara mil* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-cP59NiPyXWc>

tomatecolectivo. (2014g). *Trazando Resistencias - ¡La Mina no nos gana!* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=21qcWUHRl9A>

tomatecolectivo. (2014h). *Trazando Resistencias - Vamos a Vencer* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=c1cq994jLFM>

Zeisser Polatsik, M. (2015). *La experiencia de la Mesa de Diálogo en Espinar 2012-2013: ¿un nuevo modelo de gestión de conflicto socio ambiental?* CooperAcción, Acción Solidaria para el Desarrollo. <https://cooperaccion.org.pe/wp-content/uploads/2017/03/00-MESA-DE-DIALOGO-FINAL.pdf>

Zibechi, R. (2007, septiembre). *Autonomías y emancipaciones. América Latina en movimiento*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales; Programa Democracia y Transformación Global.

**Autor correspondiente:** Julio César Gonzales Oviedo  
([juliogonzalesoviedo@gmail.com](mailto:juliogonzalesoviedo@gmail.com))

**Roles de autor: Gonzales Oviedo, J. C.:** conceptualización; metodología; análisis formal; investigación; escritura, borrador original; escritura, revisión y edición

**Cómo citar este artículo:** Gonzales Oviedo, J. C. (2024). Entre archivos, imágenes y colaboraciones: Tomate Colectivo. *Conexión*, (21), 193-212. <https://doi.org/10.18800/conexion.202401.007>

**Primera publicación:** 19 de julio de 2024  
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.007>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.



# CONEXIÓN

La revista *Conexión*, publicada desde el año 2012, es una iniciativa académica del Departamento Académico de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) que tiene como objetivo fomentar la investigación y la publicación de manuscritos vinculados con las comunicaciones. La revista tiene periodicidad semestral; se publica en julio y diciembre. Los artículos son originales y se someten a un sistema de revisión por pares doble ciego antes de ser publicados. *Conexión* se encuentra en Dialnet, REDIB, DOAJ, MIAR, Journal TOCs, Google Scholar y Latindex. La revista se difunde en línea; se puede acceder al texto completo de los manuscritos de forma gratuita.

### I. TIPO Y TEMAS DE ARTÍCULO

- 1.1. La revista *Conexión* recibe contribuciones que den cuenta de reflexiones académicas o hallazgos de investigación en el campo de las comunicaciones.
- 1.2. Los artículos deben ser inéditos y originales.
- 1.3. Los artículos se someten a una revisión por pares antes de ser publicados.
- 1.4. Los artículos pueden ser enviados en español, portugués o inglés. Serán publicados en su idioma original.

### II. ESTRUCTURA Y FORMATO

- 2.1. El documento deberá presentarse en Microsoft Word, hoja tamaño A4, interlineado 1,5, tipo de letra Arial (tamaño 12 puntos).
- 2.2. Los artículos tendrán una extensión aproximada de 5000 palabras.
- 2.3. La estructura del artículo será la siguiente:
  - Título en el idioma original y en inglés (en español si el inglés fuera el idioma original)
  - Identificación del autor o los autores: grado académico, nombre completo, afiliación académica, país y correo electrónico
  - Breve CV del autor o los autores: entre cuatro y cinco líneas que den cuenta de sus actividades recientes, como publicaciones, congresos, temas de investigación en curso, entre otros
  - Resumen del artículo en el idioma original y en inglés (en español si el inglés fuera el idioma original) de una extensión máxima de 150 palabras
  - Palabras clave (máximo seis) en el idioma original y en inglés (en español si el inglés fuera el idioma original)
  - Cuerpo del artículo
  - Referencias bibliográficas

#### 2.4. Tablas y figuras:

Las tablas y las figuras deben ser elaboradas con Office y pegadas en el lugar del texto que corresponda, precedidas de un título numerado que las ordene y seguidas de la referencia completa de la fuente. Además de incluirse en el Word, las imágenes y otros materiales gráficos deben enviarse aparte (siempre en la versión original de la aplicación utilizada: Photoshop, PowerPoint, Acrobat, Excel, etcétera). Las fotos y capturas deben ir en formato JPG o PNG y tener una resolución de 300 ppp (deben tener 200 kB como mínimo).

#### 2.5. Bibliografía:

La bibliografía se ajustará a las normas APA (7.<sup>a</sup> edición). Se pueden consultar en <https://apastyle.apa.org>.

### III. INFORMACIÓN PARA EL ENVÍO

La contribución debe enviarse por correo electrónico a las siguientes direcciones:

conexion@pucp.pe  
epasapera@pucp.pe

Dirección postal y teléfono:

Departamento Académico de Comunicaciones  
Pontificia Universidad Católica del Perú  
Av. Universitaria, 1801, San Miguel, Lima 32, Perú  
Teléfono: (511) 626-2000, anexo 5438

## COMITÉ EDITORIAL

---

Dr. Gustavo Cimadevilla. Profesor e investigador del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina. Evaluador académico internacional en universidades e institutos de desarrollo. Coeditor de la *Revista Argentina de Comunicación* (Fadeccos).

---

Dr. Carlos Garatea. Profesor del Departamento de Lingüística y Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Licenciado en Derecho por la PUCP, obtuvo el máster en Lingüística Hispánica en El Colegio de México, donde siguió sus estudios de doctorado. Es editor de *Lexis*, revista de lingüística y literatura, y miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua.

---

Dra. María Cristina Gobbi. Actual coordinadora del Programa de Posgrado en Televisión Digital de la Universidad de São Paulo, en Bauru. Hace poco recibió el Premio Luiz Beltrão de Comunicación, el más importante de la especialidad en Brasil.

---

Dr. Jorge González Sánchez (Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM]). Miembro del Consejo Consultivo del Seminario de Estudios de la Cultura, Conaculta. Es cofundador y gestor del Doctorado en Ciencias y Humanidades para el Desarrollo Interdisciplinario (Universidad Autónoma de Coahuila y UNAM).

---

Dr. Gabriel Kaplún. Investigador de la Universidad de la República (Udelar), de Montevideo, Uruguay. Especialista en Estudios Culturales. Es un conocido consultor en temas de comunicación educativa y organizacional. Participante activo en eventos internacionales, en los que siempre es requerido por su competencia académica.

---

Dra. María Cristina Mata. Directora del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Tiene a su cargo el Programa de Estudios sobre Comunicación y Ciudadanía, y la Especialización en Gestión y Producción de Medios Audiovisuales.

Dra. Marta Rizo (Universidad Autónoma de la Ciudad de México [UACM]). Licenciada, maestra y doctora en Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona (España). Diplomada en Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (México).

---

Dr. Erick Torrico. Director del posgrado de Medios de la Universidad Andina Simón Bolívar. Preside la Asociación Boliviana de Investigadores de la Comunicación (Aboic) y dirige el Observatorio Nacional de Medios.

---

Dr. Silvio Waisbord (George Washington University [GWU]). Profesor de Medios y Asuntos Públicos. Director asociado de la Escuela de Medios y Asuntos Públicos de la GWU. Tiene un doctorado en Sociología (Universidad de California, San Diego) y una licenciatura en Sociología (Universidad de Buenos Aires).

---





9 772305 746006