



Edición trimestral - N° 3 - año I - junio 2026 - Lima - Perú

CONTRASTE

Revista peruana de fotografía

William Henry
Fox Talbot

El otro inventor
de la fotografía

Hilda Sjölin:
Una fotógrafa
pionera en el norte
de Europa

Educación visual
Aprendiendo a mirar

Entre la cordillera
y el mar:
Experiencias
autoetnográficas de
habitar en el Sur.

Danza de Santiagos
de Ixhuatlán del café,
Veracruz



Religión, caminando entre ruinas
Fotografía: Víctor Mallqui

Índice

- 
- 2 Créditos
- 3 Editorial
- 6 Historia de la fotografía.
La evolución (II)
- 12 William Henry Fox Talbot, el otro
inventor de la historia.
Por Equipo CONTRASTE
- 18 Hilda Sjölin: Una fotógrafa
pionera en el norte de Europa
Por Johanna Rosbäck
- 24 Educación Visual
Aprender a Mirar
Por Víctor Mallqui L.
- 42 Entre la cordillera y el mar:
Experiencias autoetnográficas
de habitar en el Sur
Por Aylin-Mia Hernáñez
Barrios
- 60 Danzas de Santiago de
Ixhuatlán del Café, Veracruz,
México.
Por: José Ricardo Hernández
Less
- Curiosidades fotográficas**
- 64 Muerte de un Miliciano
- Actualidad tecnológica
- Actualidad tecnológica**
- 68 Lumix TZ99
Panasonic y el regreso de las
cámaras de bolsillo.
- Eventos diversos**
- 74 GRAFINCA
MacFoto Exposición
Fotográfica.
World Press Photo 2006
Muestra Internacional de Foto
periodismo.
- 75 Exposición fotográfica
CHAMBI. Historia, oficio,
archivo y legado.
Muestra antológica de fotografía
- 76 Café con galletitas
Karla Velezmoro
- 77 Lo que las estrellas no cuentan
Víctor Mallqui
Galería fotográfica
- 78 Expone: Víctor Vasquez Ruiz

CONTRASTE

Revista peruana de fotografía

Edición bimestral

Año I, N° 03 - agosto 2026

Director

Víctor Mallqui Luzquiños

Comite editorial

James Matos Tuesta

Víctor Mallqui Luzquiños

Coordinación General

Anne Vega Sánchez

Coordinador Administrativo

Ebert Heredia Quezada

Colaboradores

Johanna Rosbäck,

Liliana Fernández Fabián

Karla Velezmoro

Fotografía:

Archivo Víctor Mallqui

CONTRASTE

Diseño y prensa digital

Equipo CONTRASTE

Portal web:

www.victormallqui.com/contraste/
revistasagencia@gmail.com

Es una producción de:

CONTRASTE

Comunicación para el Desarrollo

Depósito Legal

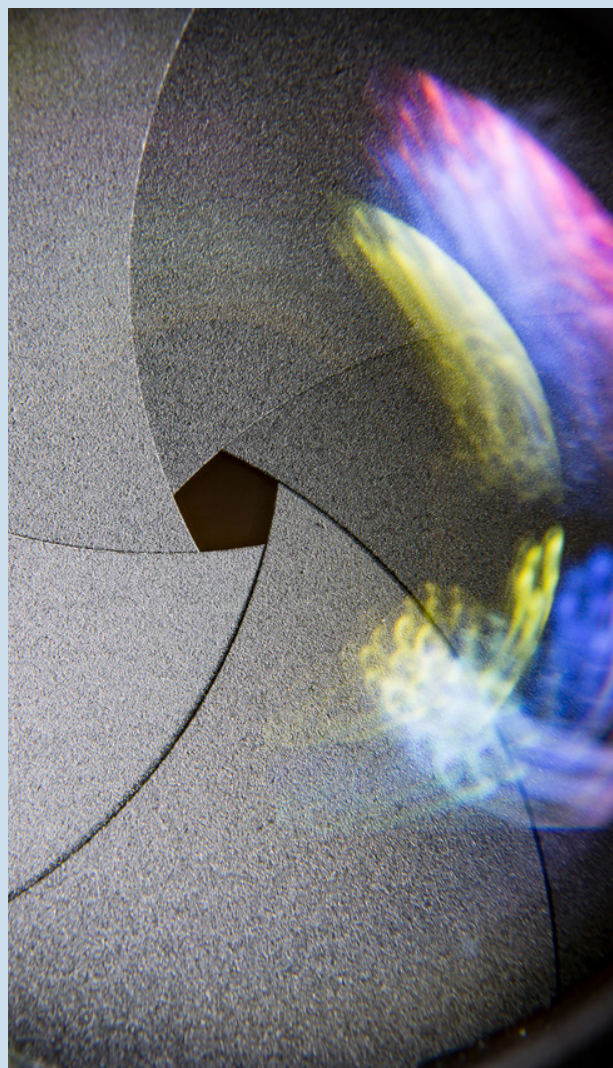
N° 2026-01717



Educación visual envuelta en la bruma de la educación

Foto de portada: San Andrés de Tupicocha, Huarochiri

Víctor Mallqui



Aprender a mirar

Estimados amigos y colegas:

Llegamos al número 3 de CONTRASTE, una revista que nació con la intención de abrir un espacio para la fotografía, sus protagonistas, su historia y, sobre todo, para reflexionar sobre el papel que cumplen las imágenes en nuestra sociedad.

Después de los dos primeros números, hemos decidido que CONTRASTE tenga una periodicidad trimestral. Los tiempos nos ganan, pero también queremos cuidar cada edición y responder a las expectativas que nuestros lectores nos han transmitido.

En este número ponemos especial atención en un tema que consideramos fundamental: la Educación Visual.

Vivimos rodeados de imágenes. Las vemos, las producimos, las compartimos y las consumimos todos los días. Sin embargo, ver no significa necesariamente saber mirar. Aprender a interpretar una fotografía, reconocer sus intenciones,

comprender su contexto y desarrollar una mirada crítica es también una forma de educación.

Por eso, “Aprender a mirar” inicia en este número una serie de artículos que abordarán la Educación Visual desde diferentes perspectivas. Queremos que este tema sea recurrente en CONTRASTE y, próximamente, incorporaremos entrevistas y nuevas voces para ampliar esta conversación.

También continuamos mirando hacia la historia. En fotografía, conocer el pasado significa construir los cimientos sobre los que se levantará el futuro. En esta edición nos acercamos a William Henry Fox Talbot, uno de los pioneros fundamentales de la fotografía, para conocer su aporte a una disciplina que continúa transformándose a una velocidad extraordinaria.

La historiadora de arte Johanna Rosbäck nos presenta, además, la historia de Hilda Sjölin,

una fotografía pionera del norte de Europa, recuperando una figura que merece ocupar un lugar en la memoria de la fotografía.

CONTRASTE también cruza fronteras.

Desde Chile, Aylin-Mia Hernández Barrios, antropóloga social, comparte su artículo, *Entre la cordillera y el mar: experiencias autoetnográficas de habitar en el sur*.

Desde México, José Ricardo Hernández Lee nos acerca a la *Danza de Santiagos de Ixhuatlán del Café, Veracruz*, una mirada fotográfica hacia una expresión cultural profundamente arraigada en su comunidad.

En Curiosidades Fotográficas nos detenemos ante una de las imágenes más controvertidas de la historia del fotoperiodismo: Muerte de un miliciano, de Robert Capa. Una fotografía que parece capturar un instante de muerte y que, décadas después, continúa generando preguntas sobre la verdad, la representación y la autenticidad de la imagen.

Cerramos este número con un análisis técnico de la Panasonic Lumix TZ99, una cámara compacta que plantea una pregunta interesante: ¿existe todavía un lugar para la cámara fotográfica de bolsillo en tiempos dominados por los teléfonos inteligentes?

Pero CONTRASTE no termina en estas páginas.

Seguimos trabajando en nuevas entrevistas, entre ellos conversaciones con Oscar Medrano y Víctor Ch. Vargas, dos grandes maestros de la fotografía peruana, cuyas experiencias forman parte de una memoria que consideramos necesario preservar y compartir.

Esta revista es una aventura independiente. Es virtual, pero detrás de cada número hay muchas horas de trabajo y un equipo que, por ahora, trabaja prácticamente sin recursos económicos. Lo hacemos porque creemos en la fotografía y en lo que la imagen puede aportar a la sociedad.

Por eso queremos que CONTRASTE sea también un espacio abierto.

Escribannos a nuestro correo electrónico. Cuéntennos qué piensan. Enviénnos sus sugerencias, sus actividades y sus propuestas.

A los fotógrafos jóvenes les ofrecemos nuestras páginas para que puedan mostrar su trabajo y encontrar nuevos lectores. Y si organizan exposiciones, talleres, encuentros o cualquier actividad relacionada con la fotografía, háganla llegar. Queremos ayudar a difundirla.

Porque CONTRASTE no pretende hablar solamente de fotografía.

Queremos hablar de cómo la fotografía nos ayuda a comprender el mundo.

Y para comenzar, necesitamos aprender algo fundamental:

Aprender a mirar.

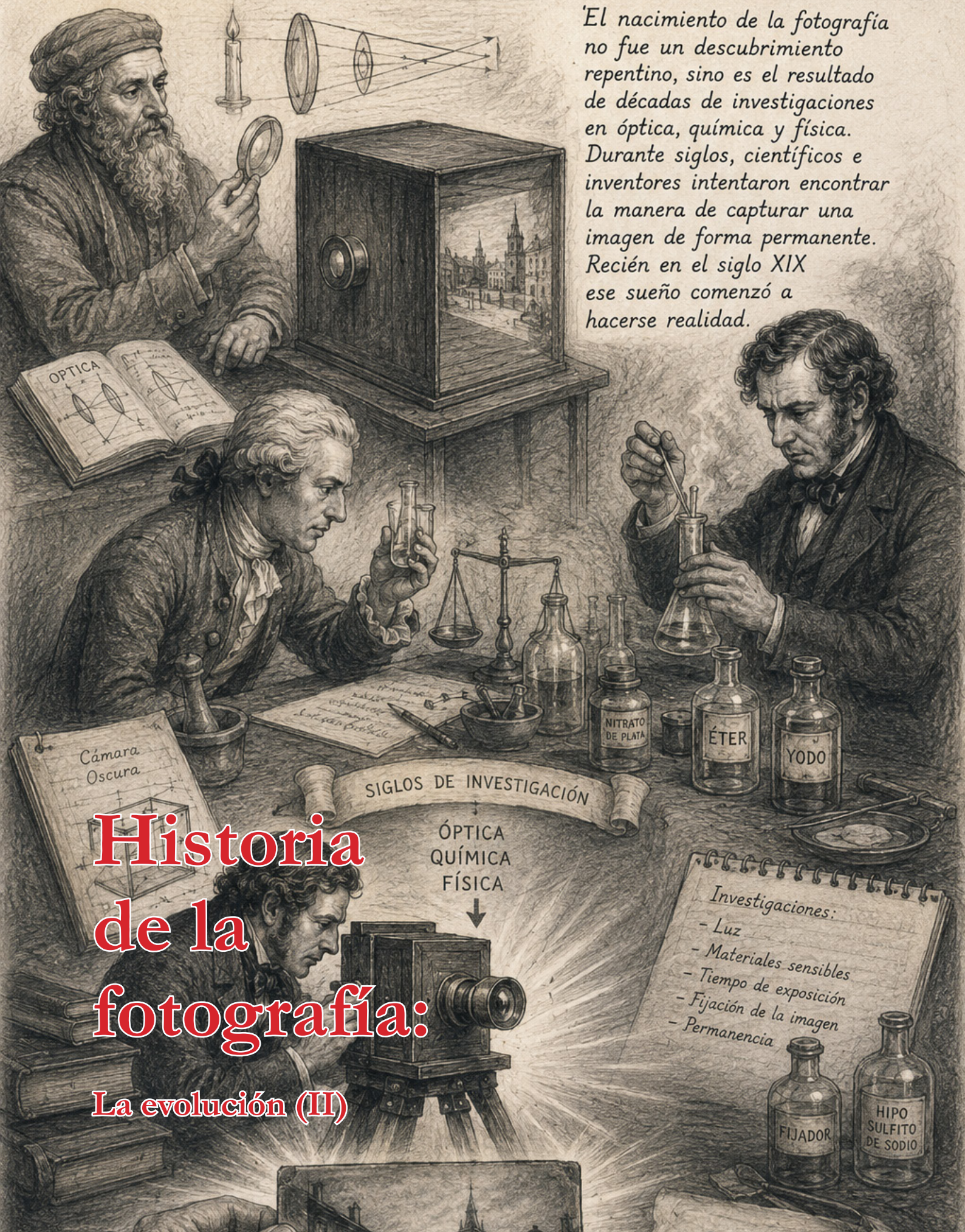
Fraternalmente,

Víctor Mallqui Luzquiños

Director
CONTRASTE
Revista peruana de fotografía

Historia

'El nacimiento de la fotografía no fue un descubrimiento repentino, sino es el resultado de décadas de investigaciones en óptica, química y física. Durante siglos, científicos e inventores intentaron encontrar la manera de capturar una imagen de forma permanente. Recién en el siglo XIX ese sueño comenzó a hacerse realidad.'



Historia de la fotografía:

La evolución (II)

La historia de la fotografía a partir de Niépce

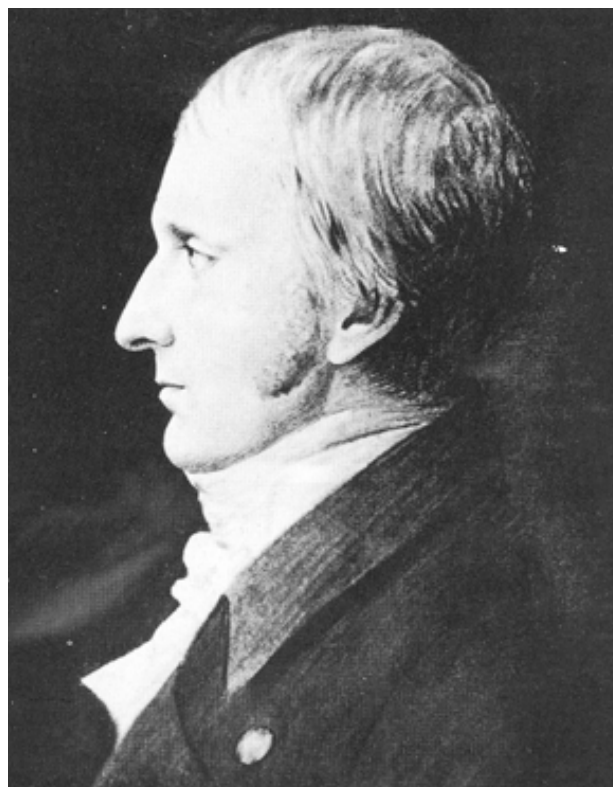
El nacimiento de la fotografía no fue un descubrimiento repentino, sino es el resultado de décadas de investigaciones en óptica, química y física. Durante siglos, científicos e inventores intentaron encontrar la manera de capturar una imagen de forma permanente. Recién en el siglo XIX ese sueño comenzó a hacerse realidad.

1802, el inglés Thomas Wedgwood, quien era hijo de un fabricante de porcelana, y el químico Humphry Davy realizaron algunos de los primeros experimentos fotográficos conocidos. Utilizaron papel sensible a la luz para registrar siluetas de hojas, alas de insectos y pinturas sobre cristal. Sin embargo, aunque lograban crear imágenes, no pudieron encontrar un método para fijarlas permanentemente. El problema era que con el tiempo se desvanecían.

Años después, el francés Nicéphore Niépce retomó ese desafío. Apasionado por la invención y la experimentación, Niépce buscaba obtener imágenes mediante una cámara oscura. Desde la ventana de su estudio en Chalon-sur-Saône tenía ante sus ojos una imagen cotidiana: un palomar, el granero y el horno de pan de la finca familiar. Aquel paisaje se convirtió en la imagen más antigua de historia universal de la fotografía.

1816, Niépce consiguió imágenes negativas sobre papel, al comienzo tuvo los mismos problemas que sus antecesores: no podía fijarlas imágenes ya que se desvanecían.

El éxito de sus experimentos llegó el año 1827. Niépce obtuvo la fotografía más antigua que se conserva hasta hoy. La imagen, conocida posteriormente como heliografía, fue realizada sobre una placa de



Thomas Wedgwood (Etruria, Staffordshire, 14 de mayo de 1771 – Dorset, 10 de julio de 1805)

plata pulida y recubierta con betún de Judea mezclado con petróleo, una sustancia sensible a la luz.

Aproximadamente fueron ocho horas de exposición de la placa a la luz. Es interesante observar en la fotografía que la larga exposición causa un efecto que alteró la dirección de las luces y sombras. Las zonas iluminadas endurecían el betún, mientras que las áreas no expuestas eran eliminadas con un disolvente derivado del petróleo. Finalmente, la placa era tratada con vapor de yodo para aumentar el contraste.

Esta primera fotografía fue el punto de quiebre ya que ahora se podían capturar imágenes y no se desvanecerían, se había dado un gran paso para la humanidad. El trabajo de Niépce abrió el camino para los posteriores avances de Louis Jacques Mandé Daguerre y otros pioneros que transformarían la fotografía en uno de los inventos más influyentes de la era moderna.

Daguerrotipos: la herencia de Niépce y el nacimiento de la fotografía moderna

Antes de que el nombre de Louis Jacques Mandé Daguerre quedara ligado para siempre a la historia de la fotografía, el francés Nicéphore Niépce ya había conseguido uno de los mayores desafíos de su tiempo: fijar una imagen capturada por la luz.

1829, Niépce se asoció con Daguerre para perfeccionar el proceso fotográfico. Tras la muerte de Niépce en 1833, Daguerre continuó las investigaciones y desarrolló un nuevo método que revolucionaría la producción de imágenes: el daguerrotipo.

El procedimiento consistía en utilizar planchas metálicas recubiertas con yoduro de plata, sensibles a la luz. Luego de varios minutos de exposición, la imagen era revelada mediante vapores de mercurio, obteniendo fotografías de notable detalle y nitidez. Sin embargo, las primeras imágenes no eran permanentes y tendían a oscurecerse con el tiempo.

Con el daguerrotipo, cada exposición producía una pieza única e irrepetible sobre una plancha de plata. Aunque el invento terminó llevando el nombre de Daguerre, gran parte de sus fundamentos técnicos y conceptuales provenían de las investigaciones pioneras de Niépce, cuya contribución resultó decisiva en el nacimiento de la fotografía.

Mientras Daguerre perfeccionaba su sistema, Talbot desarrolló un procedimiento fotográfico que consistía en utilizar un papel negativo a partir del cual podía obtener un número ilimitado de copias. Talbot descubrió que el papel recubierto con yoduro de plata resultaba más sensible a la luz si antes de su exposición se sumergía en una disolución de nitrato de plata y ácido



Louis Jacques Mandé Daguerre pasará a la historia al conocer a Niépce

gálico, disolución que podía ser utilizada también para el revelado de papel después de la exposición. Una vez finalizado el revelado, la imagen negativa se sumergía en tiosulfato sódico o hiposulfito sódico para hacerla permanente. El método de Talbot, llamado calotipo, requería exposiciones de unos 30 segundos para conseguir una imagen adecuada en el negativo.

La primera imagen en negativo El descubrimiento que permitió multiplicar la fotografía

En agosto de 1835, el científico e inventor británico William Henry Fox Talbot realizó una fotografía que cambiaría para siempre la historia de la imagen. Desde su residencia en Lacock Abbey, en Wiltshire, Inglaterra, captó la ventana de su casa utilizando un procedimiento experimental que más tarde sería conocido como calotipo.

A diferencia del daguerrotipo, que producía una única imagen irrepetible, el sis-



Daguerrotypo titulado: L'Atelier de l'artiste (El taller del artista), Louis Daguerre, 1837



El año 1839, Maison Susse Frères fabrica esta cámara para tomar daguerrotipos e incorpora un lente producida y diseñada por Charles Chevalier

tema de Talbot introdujo un avance revolucionario: la creación de un negativo fotográfico. Gracias a este método, una sola imagen podía reproducirse múltiples veces en copias positivas, sentando las bases del sistema fotográfico moderno y de la reproducción masiva de fotografías.

Las anotaciones manuscritas realizadas por el propio Talbot junto a sus experimentos revelan el entusiasmo y la emoción que le produjo aquel descubrimiento. Por primera vez, la fotografía dejaba de ser una pieza única para convertirse en una imagen reproducible.

El procedimiento del calotipo utilizaba papel sensibilizado químicamente para obtener el negativo. Sin embargo, la textura fibrosa y granular del papel quedaba registrada en la copia final, limitando la nitidez de las imágenes.

Sí. Louis Jacques Mandé Daguerre y William Henry Fox Talbot presentaron públicamente sus procesos fotográficos en 1839, un año considerado decisivo para el nacimiento oficial de la fotografía.

Daguerre anunció el daguerrotypo en Francia el 7 de enero de 1839 ante la Academia de Ciencias de París. Meses después,

el gobierno francés adquirió el invento y lo declaró un “regalo para el mundo”, difundiendo ampliamente el procedimiento.

Talbot, al enterarse del anuncio francés, aceleró la presentación de sus propias investigaciones en Inglaterra. El 31 de enero de 1839 comunicó sus experimentos ante la Royal Society de Londres bajo el nombre de “dibujos fotogénicos”. Más adelante perfeccionaría el sistema y lo llamaría calotipo.

Aunque ambos procesos nacieron casi simultáneamente, existían diferencias fundamentales:

- El daguerrotypo producía una imagen única sobre una placa metálica, con gran detalle y nitidez.
- El calotipo utilizaba negativos sobre papel, permitiendo realizar múltiples copias positivas.

La coincidencia histórica de ambos anuncios refleja cómo distintos investigadores, en diferentes países, estaban llegando casi al mismo tiempo a soluciones similares para capturar y conservar imágenes mediante la luz. 1839 terminó siendo reconocido como el año en que la fotografía entró oficialmente en la historia moderna.



William Henry Fox Talbot



En 1847, el físico francés Claude Félix Abel Niépce de Saint-Victor, perfeccionó el proceso mediante el uso de placas de cristal recubiertas con bromuro de potasio suspendido en albúmina. Antes de la exposición, estas placas eran sumergidas en una solución de nitrato de plata, lo que permitía obtener negativos con una definición mucho más precisa.

Aunque las exposiciones seguían siendo largas, el empleo del vidrio marcó otro paso decisivo en la evolución técnica de la fotografía. La imagen comenzaba a ganar detalle, estabilidad y posibilidades de reproducción, acercándose cada vez más al lenguaje visual que transformaría el mundo en las décadas siguientes.

El colodión húmedo y la fotografía de guerra, La técnica que llevó la cámara al campo de batalla

En 1851, el escultor y fotógrafo aficionado británico Frederick Scott Archer introdujo uno de los avances técnicos más importantes del siglo XIX: el proceso de colodión húmedo. Su innovación reemplazó la albúmina utilizada en las placas fotográficas por colodión, una sustancia que permitía fijar con mayor eficacia los compuestos sensibles a la luz sobre placas de cristal.

El nuevo método ofrecía imágenes mucho más nítidas y detalladas que los pro-



Niepce de Saint Victor, ilustración. Laboratorio fotográfico de Abel Niepce de Saint Victor en el Faubourg Saint Martin, París, 1848. Grabado en: *Les Merveilles de la Science* (Las maravillas de la ciencia), de Louis Figuier, Francia, 1869.

cedimientos anteriores, además de reducir considerablemente los tiempos de exposición. Sin embargo, exigía una compleja rutina de trabajo: las placas debían prepararse, exponerse y revelarse mientras aún permanecían húmedas. Esto obligaba a los fotógrafos a transportar laboratorios portátiles y cámaras oscuras cerca del lugar de toma.

La dificultad técnica no impidió que el colodión húmedo revolucionara la fotografía documental. Durante la American Civil War, los fotógrafos que trabajaban junto al estadounidense Mathew B. Brady utilizaron esta técnica para registrar miles de imágenes de los campos de batalla, campamentos militares y soldados.

Para lograrlo, trasladaban enormes carromatos acondicionados como laboratorios fotográficos móviles. Dentro de ellos preparaban las placas de cristal antes de cada exposición y revelaban las imágenes apenas eran captadas. Aquellas fotografías, marcadas por la crudeza de la guerra y la dificultad técnica del proceso, se convirtieron en algunos de los primeros grandes testimonios visuales del conflicto armado moderno.



Claude Félix Abel Niépce de Saint Victor

El colodión húmedo no solo transformó la calidad de la imagen fotográfica; también consolidó a la fotografía como herramienta documental y periodística, capaz de acercar la realidad de la guerra a una sociedad que comenzaba a descubrir el poder de la imagen.

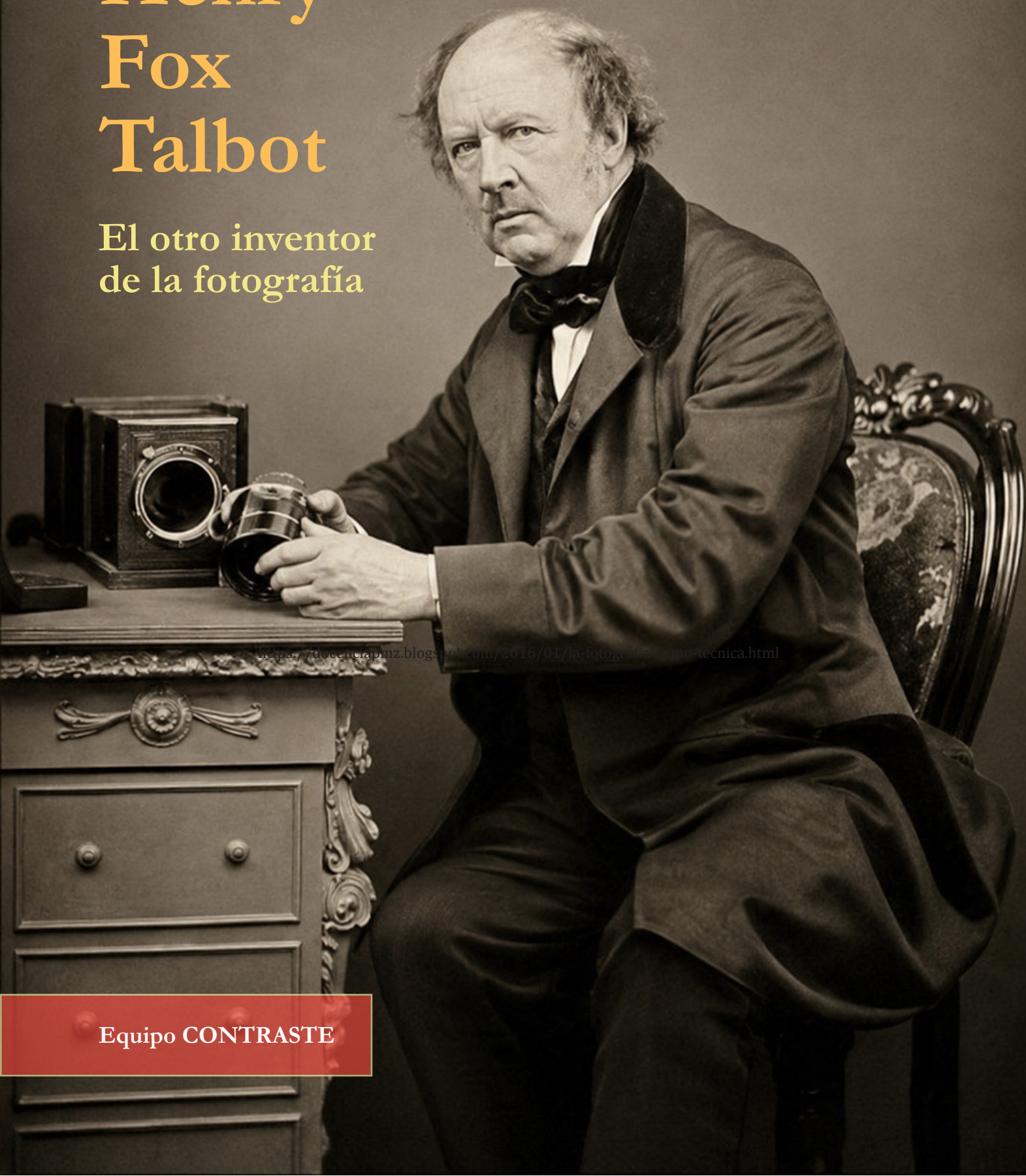


Frederick Scott Archer (1813-1857)

Pioneros de la fotografía

William
Henry
Fox
Talbot

El otro inventor
de la fotografía



<https://docencia.pnz.blogspot.com/2016/01/la-fotografia-como-tecnica.html>

Equipo CONTRASTE

William Henry Fox Talbot y Nicolaas Henneman, The Reading Establishment, 1846.



Existen descubrimientos que, por cosas del destino, se desarrollan paralelamente en distintos lugares del mundo sin que sus autores lo sepan, pero que finalmente terminan encontrándose en el tiempo.

Así ha sucedido con la fotografía: en Francia, Niépce logró tomar la primera imagen, y en Inglaterra, William Henry Fox Talbot desarrollaba otro procedimiento que conduciría a un resultado similar. Era inevitable.

Fue en Dorset, Inglaterra, donde nació un 11 de febrero de 1800, y vivió hasta el 17 de septiembre de 1877. Fue hijo único de William Davenport Talbot, militar británico que falleció cuando él era aún muy pequeño, y de Elizabeth Theresa Fox Strangways, hija del segundo conde de Ilchester y perteneciente a una familia aristocrática inglesa (los Fox-Strangways).

Se educó en Rottingdean, Harrow School y en el Trinity College de Cambridge, donde se graduó como duodécimo Wrangler (uno de los mejores estudiantes de matemáticas) en 1821.

Durante muchos años, Talbot presentó comunicaciones a la Royal Society (desde 1822 hasta 1872), la mayoría de ellas sobre temas matemáticos. Su curiosidad lo llevó a interesarse por los estudios de óptica, un campo que lo acercó a sus primeras investigaciones fotográficas.

Pero Talbot no solo fue fotógrafo. Fue un hombre de múltiples intereses: inventor, matemático, botánico, físico, filósofo,



Cámara fotográfica empleada por William Henry Fox Talbot

arqueólogo y también político, formando parte del Parlamento inglés.

Su aporte a la fotografía es fundamental. Fue el creador del procedimiento llamado calotipo, término que proviene del griego kalos (bello). Patentó este invento en 1841 y es considerado uno de los pioneros de la fotografía, tanto por sus “dibujos fotogénicos” como por haber propuesto una nueva forma de representar la realidad.

En 1826 publicó en el *Edinburgh Journal of Science* un artículo titulado “Algunos experimentos con llamas de color”; en 1827, en el *Quarterly Journal of Science*, otro sobre “Luz monocromática”; y también escribió artículos para revistas filosóficas sobre temas químicos, entre ellos

“Los cambios químicos de color”. Como se mencionó al inicio, paralelamente a los trabajos de Niépce y Daguerre, Talbot logró avances significativos. En 1834, sin utilizar cámara oscura, obtuvo imágenes por contacto mediante superficies sensibilizadas a la luz: flores, hojas, telas. Así consiguió imágenes en negativo, a las que llamó “dibujos fotogénicos”, y logró fijarlas para evitar que desaparecieran con la luz, uno de los grandes problemas a resolver en ese momento.

La segunda fotografía más antigua conservada históricamente, después de Vista desde la ventana en Le Gras (1826 o 1827), de Joseph Nicéphore Niépce, fue realizada por Talbot en 1835. Se titula “Una celosía



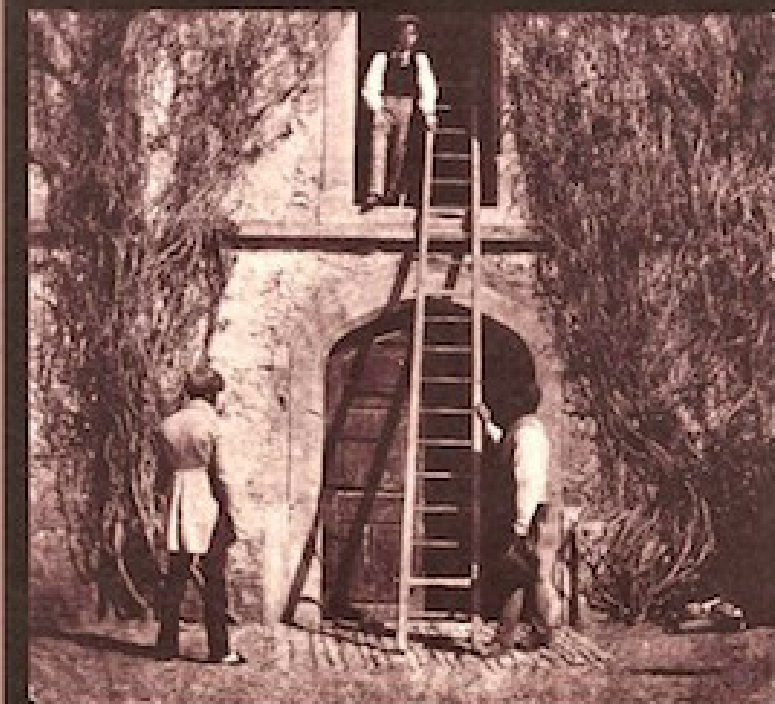
Miss Horatia Feilding, hermanastra de Fox Talbot, tocando el arpa, ca.1842

en su casa de Lacock”, en Wiltshire, y es el primer negativo fotográfico obtenido, no por contacto sino, mediante cámara.

Durante algunos años, los avances no fueron muchos, pero Talbot utilizó el papel sensibilizado como eje central de su investigación científica y artística. Sus prue-

bas consistían en impregnar el papel con sustancias químicas sensibles a la luz, principalmente sales de plata como el nitrato de plata.

Exponía el papel a la luz, ya sea dentro de una cámara o mediante objetos, produciendo una imagen latente que luego reve-



Negativo y positivo

laba químicamente, obteniendo así un negativo en papel, es decir, una imagen con luces y sombras invertidas.

A este proceso lo llamó calotipo (patentado en 1841), lo que permitió un avance revolucionario: a partir de un negativo, se podían obtener múltiples copias positivas. Esto marcó una diferencia fundamental frente al daguerrotipo de Daguerre, que producía una única imagen irrepetible sobre metal.

En 1839, Talbot presentó su procedimiento ante la Royal Society, que aceptó y publicó su comunicación, reconociéndola como un aporte científico. Sin embargo, su método aún presentaba problemas: era menos nítido e inestable en comparación con el daguerrotipo. Esto generó la percepción de que había sido rechazado.

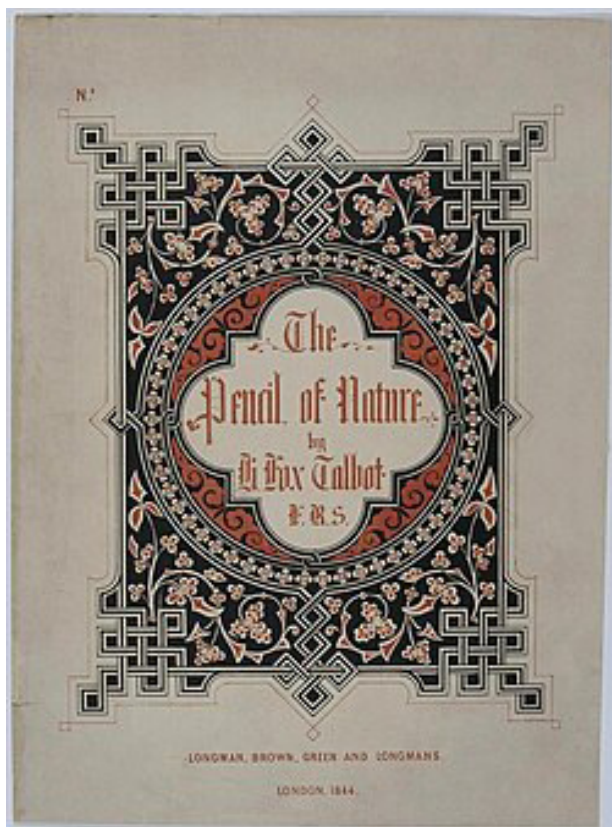
El impacto mediático fue menor que el del daguerrotipo, impulsado en Francia por el político François Arago, quien promovió su difusión pública. Además, Talbot anunció su invento después de Daguerre, lo que lo colocó en una posición secundaria. Su sistema requería más experimentación y no era tan espectacular en sus ini-

cios. A esto se suma que Talbot patentó su proceso, limitando su difusión, a diferencia del daguerrotipo, que fue declarado en 1839 como un “regalo para la humanidad”. Los aportes de Talbot han perdurado hasta la actualidad, incluso en la fotografía digital. Su concepto negativo-positivo es fundamental: un negativo permite generar múltiples copias positivas, aspecto importante en la fotografía analógica y, en cierto modo, también de la lógica digital. Asimismo, desarrollo del revelado químico (imagen latente) demostrando que la imagen está allí, pero que no es visible hasta que se aplique un revelado. Este principio sigue siendo esencial en la fotografía química.

Fue autor de *The Pencil of Nature* (1844–1846) (El lápiz de la naturaleza), considerado durante mucho tiempo el primer libro ilustrado con fotografías. Sin embargo, esta idea fue corregida posteriormente¹.

El mérito corresponde en realidad a Anna Atkins, quien publicó en 1843 *Photographs of British Algae* (Fotografías de

¹ https://es.wikipedia.org/wiki/El_l%C3%A1piz_de_la_naturaleza



"El Lapiz de la Naturaleza"

<https://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>

algas británicas). Más de cien años después, el historiador Larry J. Schaaf (Estados Unidos, 1947–2020) demostró este hecho, reconociendo a Atkins como la primera autora de un libro fotográfico.

Esto permitió corregir una visión histórica centrada únicamente en figuras masculinas y visibilizar el papel de las mujeres en los orígenes de la fotografía.

Antes incluso de usar cámara, Talbot realizó fotogramas o "dibujos fotogénicos", colocando objetos como hojas, encajes o plumas sobre papel sensibilizado y exponiéndolos a la luz, obteniendo siluetas detalladas. Esta técnica anticipa prácticas artísticas modernas.

Talbot también entendió la fotografía como una herramienta científica: un método de registro objetivo útil para la botánica, la arqueología y la documentación.



William-Henry Fox Talbot, Retrato de familia, 1845

En síntesis, si Daguerre hizo visible la fotografía al mundo, Talbot le dio su estructura conceptual y reproductiva. Sin él, la fotografía habría sido un objeto único; con él, se convirtió en un lenguaje multiplicable y transmisible.

Cada figura en la historia de la fotografía ha dejado un aporte, no solo en el plano científico, sino también en el social, como en el caso de Anna Atkins. Los avances continúan, pero es importante reflexionar que la tecnología en la fotografía va de la mano con lo humano: sentimientos, sensaciones y compromisos. La tecnología aporta herramientas, pero es el ser humano quien les da sentido.



Hilda Sjölin: Una fotógrafa pionera en el norte de Europa

Por Johanna Rosbäck
Historiadora de arte

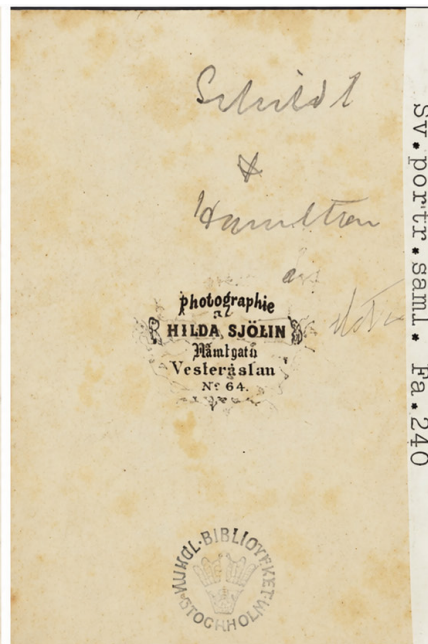


Retrato de dos mujeres con balustrada y libro



P. A. 317.

Autorretrato de Hilda Sjölín, 1860



Reverso de fotografía salido de su estudio.

La historia de las mujeres en la fotografía ha sido un camino lento que pasó de verlas relegadas a ser musas y modelos pasivas, a convertirse en verdaderas maestras, pioneras técnicas, fotorreporteras de guerra y creadoras de vanguardia.

La presencia de las mujeres en el oficio del fotógrafo fue creciendo poco a poco durante el siglo XIX, pero, a pesar de eso, ellas han quedado al margen de la historia y bajo una tendencia generalizada de omitir sus nombres. Esto es algo que destaca la historiadora del arte Linda Nochlin¹ (1931-2017) en su artículo “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, publicado por primera vez en 1971. Fue escrito durante la época en que estaba naciendo el movimiento por la liberación de la mujer en la década de los 70 y su texto está impregna-

do de la energía política y el optimismo de aquel periodo. En este momento tenemos de nuevo un resurgimiento del feminismo y el deseo de reivindicar a la mujer en la historia.

El hecho de que la mujer en general haya sido invisibilizada, también ha generado una dificultad a la hora de investigar su historia, ya que en archivos y museos tampoco se les encuentra con facilidad.

La fotografía surge en el año 1839 en Francia y desde ahí toma impulso hacia el resto de Europa y América. Por entonces, el mundo del arte era tierra prohibida para las mujeres, pero la fotografía en sus comienzos nunca fue considerada como un arte sino más bien una herramienta social al servicio de las clases medias y altas y, por su carácter ocioso y lúdico, en la práctica no justificó ningún tipo de restricción de uso a las mujeres. La fotografía tampoco sufría de las limitaciones que habían sido impuestas para las artes plásticas y, de he-

¹ Linda Nochlin fue una historiadora del arte de Estados Unidos que dedicó sus investigaciones sobre la presencia de la mujer en el mundo del arte. Escribió muchos ensayos y artículos y en 1971 publicó; ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?



cho, las primeras sociedades fotográficas en Francia e Inglaterra no prohibían el acceso de las mujeres, al ser consideradas para *amateurs*.

La primera mujer con una cámara podría haber sido Constance, la esposa y compañera de vida de William Henry Fox Talbot, el inventor de la calotipia. No se conoce mucho sobre la vida de ella, ni cuánto realmente participó en el proceso fotográfico de su esposo. Sólo hay constancia de una fotografía suya tomada en 1843 que muestra unas líneas de un poema de Thomas Moore. Por lo demás, su obra ha pasado desapercibida para la historia del arte y la fotografía.

La mujer fotógrafa al norte de Europa tampoco ha hecho una gran impronta en la historia y queda bastante trabajo de investigación para sacarlas a la luz. La mujer a principios del siglo XIX contribuía a la economía familiar con trabajos domésticos u otras tareas relacionadas, y casi siempre ceñidas a labores “menores”. Como consecuencia de la transformación social y la Revolución Industrial, cada vez más las mujeres ocuparon un lugar en la esfera pública. Suecia se desarrolló económicamente sobre todo durante la segunda mitad del siglo XIX, transformando el país de una economía agrícola a uno con una economía moderna, con un crecimiento considerable



Anuncio del negocio de fotografía de Hilda Sjölin: "Fotografía sobre cristal, papel o papel con cera". Periódico Nya Allehanda. 26 de mayo de 1870. Fuente: Museo de Malmö.

en el sector de la minería y la industria textil. Las exportaciones agrícolas, madereras y de acero aumentaron el movimiento en los puertos.

Las mujeres de clase media y alta fueron las primeras en romper patrones antes inquebrantables. El hecho de que, precisamente, la profesión de fotógrafa fuera aceptada como un oficio femenino puede deberse a que, en el caso de las mujeres, se ejercía a menudo en el estudio. No trabajaban en la calle y un estudio no era muy diferente a una habitación o al salón de casa. Además, por lo general se dedicaban a retratar a otras mujeres y niños.

En el mismo periodo en que el daguerrotipo se popularizó en Suecia, se alcanzó otro hito: en 1846 el nuevo Reglamento de Fábricas y Oficios sustituyó al sistema gremial de 1720, lo que concedió a las mujeres los mismos derechos que a los hombres en el ámbito de la artesanía. Es decir, las mujeres mayores de edad obtuvieron entonces el derecho a solicitar el ejercicio de un oficio artesanal. Los oficios artesanales del antiguo sistema gremial seguían teniendo un marcado carácter masculino, pero la fotografía era algo completamente nuevo. Esto proporcionó a una larga lista de mujeres emprendedoras una nueva for-

ma de ganarse la vida. Entre los años 1860 y 1920 había unos cuatrocientos fotógrafos en Suecia; así, de cien fotógrafos registrados en Estocolmo durante esta época, solamente 15 eran mujeres y de ellas únicamente 3 formaban parte de la sociedad fotográfica. En general, las fotógrafas no eran tan conocidas como sus colegas hombres y las historias de ellas aún quedan por descubrir.

Sobre la fotógrafa Hilda Sjölin (1835-1915) existen muy pocos datos biográficos, aparte de lo poco que aparece en archivos o en Wikipedia. Ella encaja en el perfil de artista mujer que ha pasado desaparecida por la historia.

Hilda Sjölin es considerada una de las primeras mujeres que emprendió abriendo un estudio fotográfico en su país natal. El estudio se fundó en mayo de 1860 en su antigua casa de la infancia en el centro de Malmö, una ciudad costera al sur de Suecia. Aprovechando el auge del coleccionismo y que más personas tenían acceso al servicio de los retratos, su negocio gozó de éxito durante quince años. Se anunciaba en la prensa como fotógrafa sobre vidrio y papel, y además era una buena *marketera*, haciéndose con el mercado fotográfico de la ciudad venciendo a su rival Carl Magnus



Imagen que capta la fachada de la casa de Hilda Sjölin con un retrato ecuestre del capitán Elof Edelfelt. A la derecha en la imagen se puede ver el escaparate de su estudio.

Fuente: Museo de Malmö, Suecia.

Tullberg a base de publicidad en el periódico local.

Por lo que se puede observar en las fotografías y retratos que salieron de su estudio y se conservan en archivos suecos, aquél aparenta haber sido un establecimiento a todo lujo, inspirado en los grandes ateliers de París o Londres. Utilizaba diferentes telones pintados con paisajes y elementos arquitectónicos para sus retratos, así como una variedad de utilería para acompañar a los retratados. Sus fotografías muestran una gran técnica de ejecución artística.

Hilda era la menor de cuatro hermanos y parece ser que nunca se casó. A lo mejor

abrió el estudio para mantenerse ella y su otra hermana, también soltera cuando fallecieron sus padres, o se lanzó al oficio por gusto. Nunca lo sabremos. De su formación como fotógrafa no se conoce nada, pero su talento ha trascendido en el tiempo. Se puede confirmar que ejerció como fotógrafa profesional casi sesenta años antes de que la mujer tuviera acceso al derecho a voto en el país escandinavo.

Fue retratista y más adelante también haría postales. Asimismo, hay registros de su labor fuera del estudio, donde realizaba fotografía estereoscópica, incluyendo escenas cotidianas de las calles y el puerto de la ciudad.



Retrato de Wolrad Gottlieb von der Lancken. Ingeniero de trenes entre 1874-1887. Fotografía tomada por Hilda en su atelier en Malmö que muestra que hacía fotografías de tanto hombres como mujeres.
Fuente: Kungliga biblioteket, Stockholm.



Logo en el reverso de Hilda, que muestra el diseño de un sol.

Fuente: Kunglia biblioteket, Estocolmo.

Se retiró del oficio en la década de 1870 y se mudó a otra localidad. No se conoce si abandonó totalmente su labor como fotógrafa o siguió fotografiando por su cuenta en otro lugar geográfico. Su estudio en Malmö fue cedido a otro fotógrafo de la zona, que continuó utilizando el espacio.

Bibliografía

De kvinnliga fotografernas historia. (s/f) En web: Prisma. Recuperado de: <https://www.prismavg.se/exhibits/show/kvinnliga-yrkesfotografer/de-kvinnliga-fotograferna>

Agustín Lacruz, Carmen. (2025/10) *La investigación sobre mujeres fotógrafas en España: Un estado de la cuestión*. [Conferencia] Congreso Internacional de Documentación Fotográfica. Madrid, España.

Nochlin, Linda. (2022) *Mujeres, arte y poder y otros ensayos*. Barcelona: Paidós.

Onfray, Stefany. (2017) "Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños (1860-1880)". En: *Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*. Vol. 18. 1.

Pineda Svenke, Kristin. (2018) "Samtidens avbildare". En: *Företags historia*. N° 3. pp. 46-51.

Rosenblum, Naomi. (1994) *A history of women photographers*. New York: Abbeville press.



EDUCACIÓN VISUAL APRENDER A MIRAR

Texto y fotografías:
Víctor Mallqui L.

**Una propuesta
para construir una
cultura visual en el
Perú.**

Mirar sin mirar.

Mirar sin analizar.

**Mirar sin
preguntarse qué
hay detrás de
aquello que vemos.**

**Mirar únicamente
lo superficial.**

**Esta podría ser
una de las formas
de aproximarnos
a un problema
que merece mayor
atención:**

**la relación que
tenemos con las
imágenes que
forman parte
de nuestra vida
cotidiana.**

**Pero ¿qué tan importante es
esta cuestión?**

No se trata solamente de aprender a interpretar una fotografía, un texto, una película, una pintura o una imagen publicada en las redes sociales. Se trata de comprender que las imágenes también construyen nuestra percepción de la realidad y, por lo tanto, pueden influir en nuestra manera de pensar, sentir y actuar.

John Berger, en Modos de ver¹, plantea que nuestra manera de mirar no es neutral: aquello que vemos y la forma en que lo interpretamos están condicionados por nuestra experiencia, nuestra cultura y nuestros conocimientos. Aprender a mirar implica, entonces, reconocer que toda mirada está situada (Berger, 2016).

Desde una perspectiva política, una sociedad que no desarrolla herramientas para analizar críticamente las imágenes y los discursos que las acompañan se encuentra más expuesta a la manipulación. Una fotografía, un titular, una publicidad, un video o un meme pueden presentar una realidad aparentemente objetiva cuando, en realidad, responden a una determinada intención, selección o manera de mirar.

Desde el ámbito comercial ocurre algo semejante. La comunicación visual busca, cada vez con mayor frecuencia, producir mensajes rápidos, inmediatos y de fácil consumo. La imagen debe comprenderse en pocos segundos. Cuando un contenido exige mayor atención, reflexión o interpretación, existe el riesgo de que sea descartado porque hemos aprendido a consumir imágenes, pero no necesariamente a analizarlas.

¹ <https://comprenderparticipando.com/wp-content/uploads/2017/05/Modos-de-ver-John-Berger.pdf>



Soviéticos y Estadounidenses utilizaron la fotografía como arma política en la Segunda Guerra Mundial. La fotografía icónica de la caída de la Alemania Nazi es la que vemos, soldados soviéticos levantando su bandera en el Reichstag de Berlín (El izamiento real ocurrió el 30 de abril de 1945 pero por los combates y la oscuridad, la fotografía se realizó el 2 de mayo de 1945) por el fotógrafo Yevgeny Khaldei, abajo, Alzando la bandera en Iwo Jima, 23 de febrero de 1945 por Joe Rosenthal en la isla de Iwo Jima, Japón

Susan Sontag² observó la creciente presencia de la fotografía en la sociedad moderna y su relación con el consumo, la información, la representación y la percepción de la realidad. La fotografía no constituye simplemente una ventana transparente hacia el mundo: selecciona, organiza y transforma nuestra experiencia de aquello que vemos (Sontag, 2006).

Sin embargo, aquello que vemos tampoco posee necesariamente un significado único. La realidad que percibimos está condicionada por nuestra experiencia, nuestra educación, nuestro entorno social y cultural y por la posición que ocupamos dentro de la sociedad.

Dos personas pueden observar la misma imagen y construir interpretaciones completamente diferentes.

Por eso, educar visualmente no significa simplemente enseñar a mirar.

Significa aprender a **observar, interpretar, cuestionar y comprender aquello que vemos.**

¿Qué entendemos realmente por educación visual?

La educación visual puede entenderse como la capacidad de aprender a mirar, interpretar y cuestionar las imágenes que forman parte de nuestra vida cotidiana.

No consiste únicamente en reconocer colores, formas, encuadres o composiciones. Implica comprender que toda imagen es una construcción y que detrás de ella existe una intención, una elección y una determinada manera de representar la realidad.

Educación visualmente significa pasar de la simple acción de **ver** a la capacidad de **mirar conscientemente.**

² https://es.wikipedia.org/wiki/Sobre_la_fotograf%C3%ADa

Significa preguntarnos qué estamos viendo, cómo se construyó aquello que vemos, qué se muestra y qué se oculta, quién produjo esa imagen, desde dónde la produjo, con qué propósito y qué efecto busca generar en nosotros.

Una fotografía, por ejemplo, no es la realidad.

Es una representación de la realidad.

El fotógrafo decide dónde situarse, qué incluir dentro del encuadre, qué dejar fuera, qué momento registrar, qué luz utilizar y, posteriormente, qué imagen presentar al espectador. Cada una de esas decisiones transforma aquello que llamamos realidad en una representación.

Vilém Flusser propone pensar la fotografía más allá de sus aspectos técnicos. La relación entre fotógrafo, aparato y programa condiciona las posibilidades de producción de la imagen. Fotografar, por tanto, no es simplemente accionar una cámara: es relacionarnos con un sistema que determina, en parte, aquello que podemos producir y mostrar (Flusser, 2009).

Por eso, la educación visual también es una forma de **pensamiento crítico**.

Vivimos rodeados de imágenes: fotografías, publicidad, televisión, cine, redes sociales, memes, noticias, propaganda política, videos y contenidos generados mediante inteligencia artificial.

Las consumimos diariamente, muchas veces de manera automática.

Las vemos pasar por nuestras pantallas a una velocidad que difícilmente nos permite detenernos a pensar en lo que estamos recibiendo.

Educar la mirada significa recuperar precisamente esa pausa.



Detenernos frente a una imagen y preguntarnos:

¿Qué me está diciendo?

¿Por qué me lo está diciendo de esta manera?

¿Qué quiere provocar en mí?

¿Qué realidad está construyendo?

La UNESCO³, desde su enfoque de Alfabetización Mediática e Informacional, plantea la necesidad de desarrollar capacidades para analizar y evaluar críticamente los contenidos, comprender cómo son producidos y reconocer los valores, mensajes, propósitos y audiencias que intervienen.



nen en ellos. Estas competencias adquieren especial importancia frente a la desinformación, las plataformas digitales y la inteligencia artificial. (UNESCO)

La educación visual no pretende enseñarnos qué debemos pensar frente a una imagen.

Pretende proporcionarnos las herramientas para pensar por nosotros mismos.

¿Qué significa educar la mirada?

Educar la mirada significa aprender a detenerse frente a aquello que vemos.

En un mundo saturado de imágenes, detenerse se ha convertido casi en un acto de resistencia. La velocidad con la que recibimos fotografías, videos, noticias, publicidad y contenidos en las redes sociales nos acostumbra a mirar de manera inmediata, fragmentaria y muchas veces superficial.

Pero mirar no es solamente recibir una imagen.

Mirar implica observar, comparar, relacionar, interpretar y preguntarse qué existe detrás de aquello que tenemos frente a nuestros ojos.

Significa comprender que una imagen nunca es completamente inocente: alguien decidió producirla, seleccionar un momento,

elegir un encuadre, una perspectiva, una iluminación y, finalmente, mostrarla.

Educación la mirada es aprender a reconocer esas decisiones.

Es preguntarnos quién hizo la imagen, desde dónde la hizo, qué nos está mostrando y qué ha quedado fuera del encuadre.

Es preguntarnos qué emociones pretende despertar, qué ideas puede reforzar y qué realidad está construyendo.

W. J. T. Mitchell⁴ plantea que las imágenes deben ser comprendidas dentro de la cultura y las relaciones sociales en las que participan. No son solamente objetos que contienen significados; forman parte activa de nuestra manera de relacionarnos con el mundo (Mitchell, 2017).

Pero educar la mirada también significa comprender nuestra propia mirada.

Cada persona observa el mundo desde su historia, sus conocimientos, sus experiencias y su contexto.

Por eso, dos personas pueden observar exactamente la misma fotografía y construir interpretaciones diferentes.

Educación la mirada no significa imponer una manera correcta de ver.

Significa ampliar nuestra capacidad de interpretar aquello que vemos.

Esta capacidad resulta especialmente importante en una época en la que las imágenes ya no solamente registran la realidad, sino que también pueden modificarla, manipularla o incluso crear realidades que nunca existieron.

La inteligencia artificial, la edición digital, los algoritmos y la circulación masiva de



imágenes hacen cada vez más necesario preguntarnos no solamente **qué vemos**, sino también **por qué lo estamos viendo de esa manera**.

Educación la mirada es, finalmente, formar una conciencia crítica frente al mundo visual que habitamos.

Y esa educación no debería comenzar cuando somos adultos.

Debería comenzar desde la infancia.

¿Qué lugar ocupa la educación visual en el Perú?

Esta pregunta nos conduce inevitablemente hacia la educación.

Sería incorrecto afirmar, sin una investigación específica, que la educación visual está ausente del sistema educativo peruano.

⁴ <https://arthistory.uchicago.edu/faculty/profiles/mitchell>



El propio Currículo Nacional de la Educación Básica contempla el área de Arte y Cultura y plantea que los estudiantes deben apreciar manifestaciones artístico-culturales, comprender su aporte a la cultura y la sociedad y utilizar diversos lenguajes del arte para crear producciones individuales y colectivas. Asimismo, el currículo incorpora el uso de las tecnologías de la información y la comunicación y plantea una formación vinculada con las demandas de la sociedad contemporánea. (Ministerio de Educación)

Además, el Ministerio de Educación cuenta con materiales de formación docente en los que aparecen específicamente el cine y la fotografía como lenguajes visuales, incluyendo aspectos como el ángulo de cámara y su relación con el significado y la expresividad de una imagen. (Formación en Servicio)

Por lo tanto, el problema no consiste en afirmar que no existe educación visual. La pregunta es otra:

¿Es suficiente la formación existente para preparar a los estudiantes frente al universo visual en el que viven?

Esta es una cuestión diferente y, probablemente, mucho más importante.

Un estudiante puede pasar varias horas frente a una pantalla consumiendo fotografías, videos, publicidad, videojuegos, noticias y contenidos de redes sociales.

Pero ¿quién le enseña a interpretar esas imágenes?

¿Quién le explica que una fotografía puede construir una determinada percepción de una persona?

¿Quién le enseña a reconocer un estereotipo, una manipulación publicitaria, una imagen fuera de contexto o una fotografía utilizada para provocar una reacción determinada?

La educación visual ocurre, de todas maneras.

La diferencia es que muchas veces ocurre fuera de la escuela.

La enseñan la publicidad, las redes sociales, la televisión, los influencers, los algoritmos y las plataformas digitales. Y estos espacios responden también a intereses comerciales, políticos, culturales y tecnológicos.

Por eso, el problema no consiste necesariamente en cuánto contenido visual existe dentro del currículo.

El problema es preguntarnos **qué tipo de educación visual estamos recibiendo, quién la proporciona y con qué propósito.**

En este contexto, la formación crítica frente a la cultura visual parece ocupar todavía un lugar insuficiente en relación con la enorme cantidad de imágenes que los estudiantes consumen y producen diariamente.

Paulo Freire⁵ entendía la lectura como una práctica que va más allá de la decodificación de palabras y que se relaciona con la comprensión crítica del mundo. Desde esta perspectiva podemos ampliar la pregunta: si aprendemos a leer textos para comprender nuestro entorno, ¿por qué no deberíamos aprender también a leer las imágenes con las que ese mismo entorno se representa? (Freire, 1999).

La cuestión, entonces, no es solamente incorporar más imágenes en la educación.

Es **aprender a pensar con y frente a las imágenes.**



Y esta discusión requiere todavía mayor investigación en el Perú: revisar el currículo, la formación docente, las prácticas educativas y la presencia real de la cultura visual en las aulas.

Antes de afirmar que existe una ausencia, debemos conocer exactamente qué tenemos.

Y antes de proponer cambios, debemos identificar qué necesitamos fortalecer.

¿Por qué la fotografía debería formar parte de la educación básica?

Porque fotografiar obliga a mirar.

Cuando un niño toma una fotografía, por sencilla que sea, tiene que decidir qué quiere mostrar.

⁵ <https://www.redalyc.org/pdf/848/84827901010.pdf>



Debe observar, elegir, acercarse o alejarse, buscar una perspectiva, esperar un momento y finalmente construir un encuadre.

En ese proceso aparentemente sencillo comienza una forma de pensamiento.

La fotografía puede enseñar composición, luz y técnica, pero también puede enseñar **observación, memoria, identidad, sensibilidad y pensamiento crítico.**

Una cámara puede convertirse en una herramienta para que un estudiante explore

su propio barrio, documente a su familia, observe su comunidad, registre las transformaciones de su entorno o descubra realidades que anteriormente pasaban inadvertidas.

Fotografiar permite también comprender que toda representación implica una elección.

Al seleccionar qué entra en el encuadre y qué queda fuera, el estudiante comienza a comprender que las imágenes no son la realidad, sino una manera de representarla.



Un ejercicio fotográfico sobre el barrio puede conducir a preguntas sobre territorio, historia, arquitectura, pobreza, desigualdad, medio ambiente o identidad.

Fotografiar a una persona puede abrir una conversación sobre dignidad, intimidad y representación.

Construir un pequeño archivo familiar puede convertirse en una aproximación a la memoria.

Analizar una fotografía histórica puede permitir discutir acontecimientos sociales

desde una perspectiva diferente a la de un libro de texto.

La fotografía, por tanto, no debería estar confinada únicamente a una clase de arte.

Puede dialogar con la historia, la comunicación, la geografía, la antropología, la literatura, las ciencias sociales y la propia experiencia cotidiana del estudiante.

Y existe además una razón particularmente urgente para incorporarla hoy: **los niños y jóvenes ya producen imágenes diariamente.**



El teléfono celular ha convertido a millones de personas en productores y consumidores permanentes de fotografías y videos.

La escuela no puede permanecer al margen de esta realidad.

No se trata de enseñar a todos los estudiantes a convertirse en fotógrafos profesionales.

Se trata de enseñarles a comprender el lenguaje visual que ya forma parte de sus vidas.

Enseñar fotografía no es enseñar solamente a producir imágenes. Es enseñar a mirar el mundo antes de fotografiarlo.

¿Qué debería enseñar una educación visual?

Si aceptamos que educar la mirada es también educar el pensamiento, entonces una

educación visual para el Perú debería ir mucho más allá de la enseñanza de técnicas fotográficas.

Podría construirse alrededor de ocho ejes fundamentales.

1. Mirada

Aprender a observar antes de interpretar.

Reconocer detalles, relaciones, gestos, espacios, silencios y aquello que normalmente pasa inadvertido.

2. Imagen

Comprender cómo se construye una imagen y cómo funcionan el encuadre, la composición, la luz, el color, el punto de vista y la secuencia.

3. Memoria

Comprender la fotografía como documento y como construcción de memoria individual y colectiva.



Reconocer que una sociedad también se recuerda y se representa a través de sus imágenes.

4. Identidad

Explorar cómo las imágenes representan quiénes somos, cómo vemos a los demás y cómo determinadas representaciones pueden reforzar o cuestionar estereotipos culturales y sociales.

5. Ética

Aprender que fotografiar implica relacionarse con otras personas.

Reflexionar sobre consentimiento, intimidad, dignidad, representación y responsabilidad frente a quienes aparecen en nuestras imágenes.

6. Manipulación

Aprender a reconocer cómo una imagen puede ser utilizada para convencer, ocultar, exagerar o distorsionar una realidad.

Comprender que el contexto puede cambiar completamente el significado de una fotografía.

7. Medios digitales

Analizar críticamente las imágenes que circulan por redes sociales y plataformas digitales.

Comprender los mecanismos de viralización, los algoritmos, la economía de la atención y la diferencia entre información, opinión, publicidad y propaganda.



8. Inteligencia artificial

Aprender a reconocer las nuevas formas de creación y manipulación de imágenes.

Comprender la diferencia entre una fotografía que registra un acontecimiento y una imagen generada artificialmente, así como los problemas éticos y sociales que esta nueva tecnología plantea.

Estos ejes no tendrían que constituir necesariamente una asignatura aislada.

Podrían atravesar diferentes áreas de la educación y relacionarse con la historia, la comunicación, el arte, las ciencias sociales, la literatura y la tecnología.

La propia UNESCO propone la alfabetización mediática e informacional como un conjunto de competencias necesarias para relacionarse crítica y responsablemente con los contenidos, las instituciones que los producen y las tecnologías digitales. Su marco actual incorpora además cuestiones

como inteligencia artificial, ciudadanía digital, desinformación y alfabetización cultural. (UNESCO)

Porque la educación visual no consiste únicamente en aprender a producir mejores imágenes.

Consiste, sobre todo, en **comprender el mundo de imágenes en el que vivimos.**

Hacia una cultura visual en el Perú

Si educar la mirada significa desarrollar la capacidad de observar, interpretar y cuestionar las imágenes que nos rodean, entonces la educación visual no debería entenderse como una actividad complementaria o exclusiva del campo artístico.

Debería formar parte de una educación orientada a comprender el mundo contemporáneo.



Pero esta tarea no corresponde únicamente a la escuela.

Construir una cultura visual implica la participación de diferentes actores: instituciones educativas, docentes, universidades, instituciones culturales, medios de comunicación, fotógrafos, artistas, comunicadores, familias y, por supuesto, los propios estudiantes.

La escuela tiene un papel fundamental, pero no puede asumir por sí sola la responsabilidad de formar nuestra mirada.

Por ello, una propuesta de educación visual para el Perú podría desarrollarse a partir de varios niveles complementarios.

Primero, incorporar la lectura crítica de imágenes.

Los estudiantes deberían aprender no solamente a producir imágenes, sino también a analizarlas.

Una fotografía de prensa, una publicidad, una pintura, una película, una publicación de redes sociales o una imagen generada mediante inteligencia artificial pueden convertirse en materiales educativos.

Preguntar quién produjo la imagen, con qué intención, desde qué perspectiva, qué muestra, qué oculta y qué emociones intenta provocar debería formar parte de la experiencia cotidiana del aprendizaje.

Segundo, utilizar la fotografía como herramienta transversal.

La fotografía no tendría que limitarse a una asignatura de arte.

Podría utilizarse para enseñar historia, geografía, comunicación, literatura, ciencias sociales, antropología o educación ambiental.

Un proyecto fotográfico sobre el barrio puede convertirse en una investigación sobre territorio e identidad.



Un archivo familiar puede convertirse en una aproximación a la memoria.

El registro fotográfico de un problema ambiental puede relacionar observación, investigación y ciudadanía.

La fotografía puede ser, así, una herramienta para **aprender haciendo y observando**.

Tercero, formar docentes capaces de trabajar con imágenes.

No podemos esperar una educación visual sólida si quienes deben desarrollarla no cuentan con herramientas suficientes para hacerlo.

La formación docente debería incorporar elementos de cultura visual, lectura de imágenes, fotografía, comunicación digital,

ética de la representación y pensamiento crítico frente a los medios.

No se trata de convertir a los profesores en fotógrafos profesionales.

Se trata de proporcionarles herramientas para utilizar las imágenes como instrumentos pedagógicos.

Cuarto, crear espacios de producción y reflexión.

Los estudiantes necesitan también producir sus propias imágenes.

No solamente para aprender técnica, sino para construir relatos sobre aquello que conocen.

Fotografiar su comunidad, su familia, su escuela, su barrio o su territorio puede permitirles descubrir realidades que anteriormente permanecían invisibles.

Pero producir imágenes debería ir acompañado de reflexión:

¿Por qué fotografié esto?

¿Qué quiero comunicar?

¿A quién estoy representando?

¿Qué decidí dejar fuera?

¿Qué responsabilidad tengo frente a la persona que aparece en mi fotografía?

De esta manera, la práctica fotográfica se convierte simultáneamente en experiencia creativa, educativa y ética.

Quinto, construir una relación crítica con las nuevas tecnologías.

La educación visual del presente no puede ignorar los teléfonos celulares, las redes sociales, los algoritmos ni la inteligencia artificial.

Los estudiantes ya viven dentro de este universo.

La pregunta no debería ser únicamente cómo utilizar estas tecnologías, sino cómo comprenderlas.

Una educación visual contemporánea debería enseñar a distinguir entre una fotografía documental y una imagen manipulada, reconocer contenidos fuera de contexto, identificar estrategias de persuasión y comprender que una imagen aparentemente verdadera puede haber sido construida artificialmente.

La alfabetización visual debe avanzar al mismo ritmo que las tecnologías que producen y distribuyen imágenes.

Sexto, recuperar la memoria visual del país.

El Perú posee una enorme riqueza fotográfica que permite aproximarnos a su his-



toria, sus comunidades, sus transformaciones sociales y sus múltiples identidades.

La educación visual podría incorporar archivos fotográficos, fotografías familiares, colecciones históricas y proyectos documentales como fuentes para comprender nuestra memoria.

Aprender a mirar una fotografía antigua también puede significar aprender a mirar el país que fuimos y preguntarnos qué permanece, qué cambió y qué hemos olvidado.

La fotografía puede convertirse así en un puente entre generaciones.

Séptimo, construir ciudadanía desde la imagen.

Finalmente, educar visualmente significa formar ciudadanos capaces de participar conscientemente en una sociedad donde buena parte de la información circula mediante imágenes.

Una persona que comprende cómo funcionan las imágenes tiene mayores posi-



bilidades de cuestionar aquello que recibe, reconocer manipulaciones, identificar estereotipos y construir sus propias representaciones.

La educación visual no debería buscar que todos los estudiantes sean fotógrafos.

Debería buscar que todos sean **observadores conscientes y ciudadanos críticos**.

Por eso, una política de educación visual para el Perú no tendría que comenzar necesariamente creando una nueva asignatura.

Podría comenzar integrando progresivamente la lectura y producción crítica de imágenes dentro de las áreas que ya forman parte de la educación.

La pregunta fundamental no es solamente **qué imágenes enseñamos**, sino **qué mirada estamos formando**.

Aprender a mirar para comprender

Quizá uno de los mayores desafíos educativos de nuestro tiempo no sea enseñar a los

jóvenes a utilizar nuevas tecnologías, sino enseñarles a pensar críticamente frente a aquello que esas tecnologías ponen delante de sus ojos.

Las herramientas cambian.

Las cámaras cambian.

Las pantallas cambian.

Los medios de comunicación cambian.

Hoy incluso podemos crear imágenes de acontecimientos que jamás ocurrieron.

Pero permanece una necesidad fundamental:

aprender a mirar.

Una sociedad que sabe leer textos, pero no sabe leer imágenes, posee una herramienta de comprensión incompleta.

Porque las imágenes también cuentan historias.

Construyen memoria.

Transmiten ideologías.

Venden.

Persuaden.

Manipulan.

Y, al mismo tiempo, pueden revelar aquello que otros intentaron ocultar.

La fotografía tiene, en ese sentido, una enorme responsabilidad y una enorme posibilidad educativa.

Puede enseñarnos a mirar al otro con mayor atención.

Puede enseñarnos a reconocer nuestro entorno.

Puede recuperar memorias que corren el riesgo de desaparecer.

Puede permitir que los estudiantes construyan sus propias narrativas y comprendan que también tienen derecho a representar el mundo desde su propia mirada.

Por eso, hablar de educación visual en el Perú no debería ser un asunto secundario.

Es hablar de ciudadanía.

Es hablar de pensamiento crítico.

Es hablar de memoria, identidad y representación.

Es hablar, finalmente, de nuestra capacidad para comprender las imágenes con las que construimos nuestra propia realidad.

Educar la mirada es educar el pensamiento.

Y quizá esa sea una de las tareas más urgentes de nuestra educación: enseñar a las nuevas generaciones no solamente a mirar el mundo, sino a preguntarse **qué mundo están mirando, quién lo representa y desde dónde están aprendiendo a verlo.**

Porque antes de producir una imagen debemos aprender a comprenderla.

Antes de compartirla, debemos aprender a cuestionarla.

Y antes de fotografiar el mundo, debemos aprender a mirarlo.

Enseñar fotografía no es enseñar solamente a producir imágenes. Es enseñar a mirar el mundo antes de fotografiarlo.

Bibliografía

Berger, John. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Flusser, Vilém. (2009). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas.

Freire, Paulo. (1999). *La importancia de leer y el proceso de liberación*. México: Siglo XXI Editores.

Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.

Ministerio de Educación del Perú. (2016). *Currículo Nacional de la Educación Básica*. Lima: Ministerio de Educación. (Ministerio de Educación)

Ministerio de Educación del Perú. (2022). *Orientaciones para el desarrollo y la evaluación de las competencias. Área de Arte y Cultura*. Lima: Ministerio de Educación. (Repositorio del Ministerio de Educación)

Ministerio de Educación del Perú. (2024). *Conocimientos pedagógicos y disciplinares para la práctica docente. Nivel de Educación Secundaria – Área de Arte y Cultura*. Lima: Dirección de Formación Docente en Servicio. (Formación en Servicio)

Sontag, Susan. (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.

UNESCO. (2022). *Media and Information Literate Citizens: Think Critically, Click Wisely!*. Paris: UNESCO. (UNESCO IITE)

UNESCO. (2024). *Media and Information Literacy Curriculum: Introduction*. Paris: UNESCO. (UNESCO)

Entre la cordillera y el mar:

Experiencias autoetnográficas de habitar en el Sur.

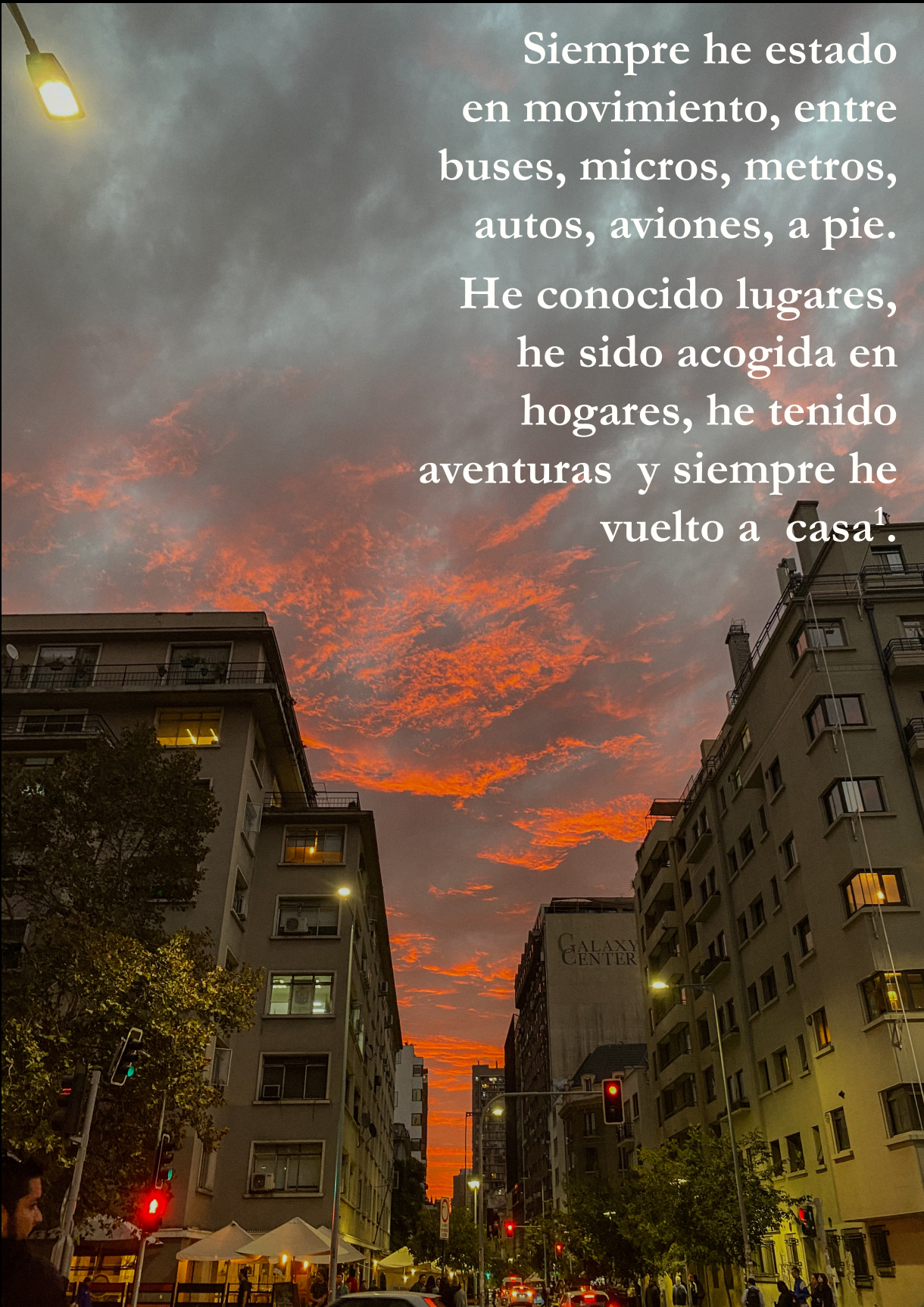
Aylin-Mia Hernández Barrios

Antropóloga social de la Universidad de Chile, parte del Grupo de Investigación Antropología de la Conservación, colaboro en investigación socioambiental, conservación de ecosistemas y trabajo comunitario junto a universidad, comunidades locales y ONGs. He participado en iniciativas vinculadas a la protección de territorios y maritorios, contaminación ambiental, gobernanza local, educación ambiental y conocimientos ancestrales. Creo que nuevos mundos son posibles si habitamos las ruinas con cuidado y reciprocidad.



Aylin-Mia Hernández Barrios

antropóloga social, Chile



Siempre he estado
en movimiento, entre
buses, micros, metros,
autos, aviones, a pie.
He conocido lugares,
he sido acogida en
hogares, he tenido
aventuras y siempre he
vuelto a casa¹.

¹ Este artículo responde a una autoetnografía que busca vincular vivencias personales con contextos de crisis que se presentan particularmente en el Sur global.



Vivir en una ciudad que nunca se detiene

Nací en Santiago de Chile, la capital y ciudad más poblada del país, con más de siete millones de habitantes (BCN, s. f.), crecí al ritmo acelerado de una gran ciudad, aprendiendo rutas y caminos prontamente, siendo una experiencia urbana frenética de cambio y movimiento constante (Pérez Santos, 2024).

Mi adolescencia estuvo marcada por la velocidad e instantaneidad, propia de la modernidad tardía (Pérez Santos, 2024), aprendí a moverme en base al error: me perdí varias veces por no entender el *maps*; o porque la micro desvió por una mani-

festación; o porque la estación del metro cerró por un intento de suicidio¹, pero a pesar de eso la ciudad no se detenía, no había tiempo para mirar(nos), encontrar(nos) ni cuidar(nos).

Y es que el habitar un espacio urbano se enmarca en una fuerte lógica de aceleración social, destacando por un ritmo de vida orientado a la productividad, que devora el tiempo necesario para el encuentro y la construcción de lo común (Cervio, 2025), dificultando el desarrollo de otras formas

1 El año 2025 (desde enero a octubre) se reportaron 25 casos de personas que se arrojaron a las vías. Chile es uno de los países con mayores niveles de suicidios en Latinoamérica, según la OMS (2022) (<https://www.biobiochile.cl/especial/bbcl-investiga/noticias/reportajes/2025/10/26/trauma-tension-y-dolor-el-impacto-emocional-de-los-suicidios-en-los-trabajadores-del-metro.shtml>)

de habitar, como lo son las prácticas comunitarias, los momentos de descanso y las pausas en las rutinas (Pérez Santos, 2024).

Este ritmo acelerado que se expresa en las grandes urbes altera profundamente la experiencia de les² habitantes, en tanto sienten una desconexión con el habitar, ya que el estar en el mundo implica necesariamente situarse en un tiempo-espacio donde sea posible desarrollar conexiones significativas y proyecciones a futuro (Alvira y Hurtado, 2022; Pérez Santos, 2024), proceso que según Ignacia Pérez Santos (2024), se ve fracturado por la reducción de los espacios para habitar, desplazando el sentido de permanencia por lo instantáneo y lo utilitario.

En este escenario, la construcción del “yo” se ve afectada, ya que como señalan Rafael Alvira y Rafael Hurtado (2022), “la identidad personal, en este mundo, solo es posible a través del desarrollo de las relaciones que se van presentando en el curso de nuestras vidas” (pp. 14-15), teniendo las posibilidades de crecer y mantenerse “vivas”, pero también estancarse, fallar e incluso desaparecer, provocando sentimientos de soledad y desconexión en un contexto urbano acelerado.

Esta dinámica urbana produce una profunda sensación de alienación, donde nos sentimos incapaces de construir un vínculo duradero con el entorno (Pérez Santos, 2024). Así, la aceleración social no nos permite el detenimiento en el espacio, lo que a su vez provoca la pérdida de significado y el sentir *estar en ninguna parte* (Rosa, 2016). Frente a ello, vivo preguntándome si en esta ciudad que se ha sentido tan hostil ¿podré encontrar un lugar mío?

Recorro mis recuerdos y mis huellas, pensando en esos lugares que se sintieron



un poquito míos, lugares que hayan dejado sus huellas en mí, aunque yo no tanto las mías en ellos. Así, encuentro algunos, pienso en la plaza Brasil, estaba cerca de mi colegio, aquí tuve mis primeros paseos después de clases, mis primeros salidas de adolescente junto a mis compañeras y uno que otro de mis primeros amores. Otro lugar, es el barrio Lastarria, mi lugar favorito para caminar sola y en compañía, se encuentra cerca de museos, cines independientes y centros culturales, por lo que, desde mi adolescencia disfruté recorriendo sus calles y rincones. Cercano a este barrio se encuentra el parque Forestal, un pequeño pulmón verde histórico de la comuna de Santiago, en este lugar me enamoré y se me rompió el corazón tantas veces, recuerdo los nervios de las primeras citas, sentarnos en el pasto compartiendo algo de comer y las lágrimas en las bancas cuando se sentía todo mal. Por último, pienso en un lugar en movimiento, una ruta, la micro 406,

² Se hará uso de lenguaje inclusivo con la letra “e” como una forma de referirse a las personas de manera no binaria, incluyendo masculinidades, femineidades, diversidades y disidencias sexo-genéricas.



uno de los recorridos que más uso en mi día a día, ya que conecta cerca de 7 comunas, cruzando casi en línea recta el oriente y poniente de la ciudad. La he usado toda mi vida, por lo que conozco cuáles son los asientos con mejor vista, los más seguros, cuales son los paraderos de no muy buena “pinta”, los que tienen más luz, en los que puedo evadir pasaje y los que fiscalizan.

Estos lugares tienen la particularidad de ser considerados no-lugares, espacios de tránsito que carecen de identidad, historia o relaciones sociales duraderas, vacíos, carentes de afecto, no habitables (Augé, 2000). Sin embargo, “El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas” (Augé, 2000, p. 84), en tanto el no-lugar nunca se cumple totalmente, pues, como humanos, siempre intentamos reinscribir huellas de identidad y afecto (Augé, 2000; Rojas-Páez y Sandoval-Díaz, 2020)

Entendiendo esta tensión, habito estos espacios desde un urbanismo afectivo, perspectiva que entiende el espacio no como un escenario neutro, sino como una construcción social marcada por memorias colectivas, disputas y relaciones de poder, trazando una cartografía sensible sobre el territorio, comprendiéndolo como un sujeto vivo (Di Felice y Goñi Mazzitelli, 2025), transformando el tránsito en un entramado de memorias y afectos que le otorgan una identidad al lugar, y por tanto, un poco de mí, aunque parece no ser suficiente, no dejo de preguntarme ¿dónde habito? ¿dónde me encuentran? ¿dónde me refugio?



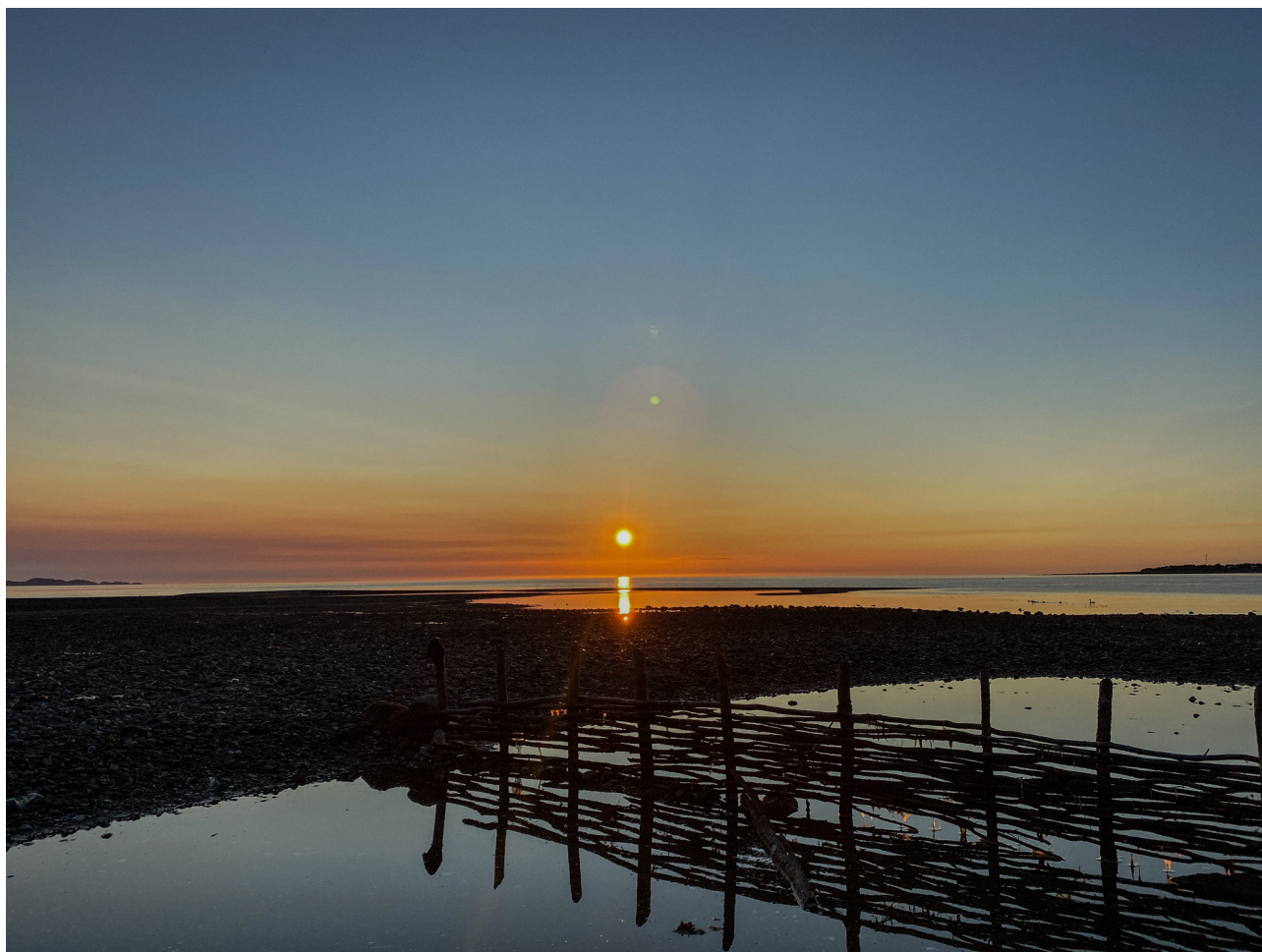
Refugio al sur del mundo

Mi noción de refugio fue forjada por mis padres. De mi papá heredé el espíritu aventurero y el vínculo profundo con la naturaleza; de mi mamá, la certeza de que el hogar es una prolongación del cuidado. Gracias a ella, cualquier cabaña, camping o casa podía sentirse refugio. Durante mucho tiempo pensé que aquellas experiencias simplemente formaban parte de mi infancia. Hoy creo que fueron las que, silenciosamente, me condujeron hacia la antropología y, más tarde, hacia la ecología.

La disciplina antropológica me ha permitido coincidir con personas, movimientos y organizaciones que defienden los maritorios en los que co-habitan. Hablar de maritorio en este contexto es importante, ya que este concepto surge, tal como

menciona Florencia Diestre y colaboradores (2024), “como una provocación a la concepción occidental de separación entre mar y tierra” (p. 6). Así, más que una categoría geográfica, el maritorio representa la fluidez, hibridez e interdependencia entre humanas y otras especies, promoviendo una visión integrada en la clásica dicotomía: naturaleza y cultura. Desde esta perspectiva desaparece la clásica dicotomía entre naturaleza y cultura para dar paso a una comprensión relacional del mundo, donde la vida se sostiene mediante vínculos de reciprocidad y cuidado mutuo entre humanas y otros-que-humanos (Ojeda et al., 2022).

Esta manera de comprender el mundo dialoga con lo que Arturo Escobar (2015) denomina ontologías relacionales, es decir, formas de existencia en las que “*nada* (ni los humanos ni los no humanos) *preexiste las relaciones que lo constituyen*. Todos existimos porque existe todo” (p. 29).



Bajo esta lógica, animales, plantas, montañas, ríos, mares, espíritus y múltiples entidades dejan de ser vistos como recursos para el uso humano y pasan a ser sujetos con agencia propia, capaces de establecer relaciones recíprocas con quienes habitan los territorios (Escobar, 2015; Alvarez et al., 2023).

Así, los otros-que-humanos (*other-than-human being*)³ existen en múltiples escalas y niveles de organización, por ejemplo, desde las cosmovisiones ecológicas de los pueblos Aymara y Quechua, co-habítamos con la luna, el sol, los lagos, las lluvias, las montañas, las plantas y los animales como sujetos (Rozzi, 2001), interconectando los

mundos humanos y otros-que-humanos mediante interacciones simbólicas y prácticas de cuidado (May en Alvarez et al., 2023).

Diversas comunidades indígenas del sur de Chile expresan cotidianamente esta forma de habitar, sosteniendo que mares, ríos, montañas y otros seres poseen cualidades equivalentes a las personas y participan activamente en la vida social (Alvarez et al., 2023). De ahí que prácticas como pedir permiso antes de ingresar a la desembocadura de un río o atender al “ánimo” del mar constituyan formas de co-construcción y de condicionamiento mutuo. Estas acciones reflejan una comprensión según la cual el bienestar humano depende inseparablemente del bienestar de quienes conforman el territorio (Alvarez et al., 2023).

³ Se habla de otros que humanos, en primer lugar, para el pensamiento dicotómico entre lo humano y lo no-humano, ya que esta fractura deriva en un pensamiento jerárquico y antropocéntrico, distinguiendo entre humano y el “resto” (Álvarez et al., 2023).

Es precisamente en este contexto donde adquieren sentido los Espacios Costeros Marinos para Pueblos Originarios (ECMPO), establecidos mediante la Ley 20.249 o Ley Lafkenche. Desde una perspectiva jurídica, los ECMPO corresponden a áreas del borde costero cuya administración es entregada a comunidades indígenas que acreditan usos consuetudinarios⁴ sobre dichos espacios (Araos et al., 2020a; Congreso Nacional de Chile, 16 de febrero de 2008).

Sin embargo, reducirlos a una figura administrativa sería desconocer su profundidad política y cultural, en tanto los ECMPO constituyen el reconocimiento institucional de formas de habitar basadas en la reciprocidad, la memoria y el cuidado de territorios compartidos, permitiendo resguardar prácticas pesqueras, medicinales y espirituales que sostienen la continuidad biocultural de estas comunidades (Diestre et al., 2024; Araos et al., 2020b). Asimismo, se han transformado en el principal mecanismo para frenar la expansión de la industria salmonera y otras actividades, priorizando el resguardo de los ecosistemas (Diestre et al., 2024; Araos et



al., 2020b), siendo una suerte de “justicia azul” en donde los pueblos invisibilizados reclaman su derecho a incidir en el destino de sus espacios de vida frente a la privatización del mar (Grupo de Investigación Antropología de la Conservación, 2026). Bajo esta lógica, las acciones humanas no solo extraen, sino que también pueden generar beneficios ecológicos y vitales para el entorno, creando bucles de retroalimentación positiva que sostienen la continuidad biocultural (Ojeda, et al., 2022).

No obstante, estas formas de habitar se encuentran hoy profundamente amenazadas. Arturo Escobar (2015) advierte

⁴ “Se entenderá por uso consuetudinario las prácticas o conductas realizadas por la generalidad de los integrantes de la asociación de comunidades o comunidad, según corresponda, de manera habitual y que sean reconocidas colectivamente como manifestaciones de su cultura” (Congreso Nacional de Chile, 16 de febrero de 2008).

que la presión contemporánea sobre los territorios constituye “*una verdadera guerra contra los mundos relacionales, y un intento más de dismantelar todo lo colectivo*” (p. 29) en favor de un modelo único sustentado en la acumulación y la mercantilización. Desde esta perspectiva, las luchas territoriales no corresponden únicamente a conflictos ambientales, sino a la defensa de múltiples formas de vida que resisten frente a la expansión de un proyecto civilizatorio basado en la separación entre sociedad y naturaleza (Escobar, 2015).

Esta crítica dialoga con el concepto de Capitaloceno, desarrollado por Jason W. Moore (2016), quien sostiene que la actual crisis ecológica no puede atribuirse a la humanidad en abstracto —como propone la noción de Antropoceno—, sino al modo de producción capitalista y a su lógica de acumulación permanente. Desde esta perspectiva, la degradación ambiental, la contaminación industrial y el despojo territorial no constituyen consecuencias accidentales del desarrollo, sino condiciones estructurales para la reproducción del capital (Moore, 2016; Estenssoro, 2021). Como advierte Anisell Esparza (2026), “se observa una aceleración inédita de estos procesos [de extinción], impulsada por un modelo económico industrial depredador que privilegia la explotación, la acumulación y la propiedad por sobre la preservación de la vida” (p. 15).

Las consecuencias de este modelo no recaen únicamente sobre los ecosistemas, sino también sobre quienes los defienden, en donde la degradación ambiental, la contaminación y el despojo erosionan progresivamente las condiciones materiales y simbólicas del habitar (Diestre et al., 2024).

A ello se suma la violencia directa ejercida contra quienes resisten estas transformaciones, Global Witness en The Ocean Defenders Project (2025), señalan que “las personas defensoras de la tierra y del me-

dio ambiente son objeto de una amplia gama de ataques, que van desde agresiones violentas y secuestros hasta la criminalización y las amenazas” (p. 105). Incluso, el informe de Global Witness documenta que solo durante 2024 al menos 146 personas defensoras de la tierra y del medio ambiente fueron asesinadas o desaparecidas, concentrándose el 82% de estos ataques en América Latina (Global Witness, 2025). Además, una tercera parte de las víctimas fueron pertenecientes a pueblos indígenas, quienes son perseguidos simplemente por proteger y defender ontologías que ponen en jaque el lucro desmedido del sistema capitalista neoliberal.

Estos crímenes, que tienden a quedar en la impunidad, generalmente “son perpetrados o instigados por grandes corporaciones industriales cuyos intereses económicos se basan en la extracción, devastación, corrupción, usurpación y despojo de materias primas” (Esparza, 2026, pp. 15-16). De esta manera, defender un territorio y/o maritorio implica, con demasiada frecuencia, arriesgar la propia vida frente a intereses económicos que buscan silenciar toda forma de resistencia.

Lamentablemente, a pesar de sentir una conexión con el lugar que co-habitan, las comunidades se encuentran en constante tensión frente al extractivismo. Su refugio se habita en alerta y en resistencia, pero también en cuidado y reciprocidad con humanos y otros-que-humanos. En ese sentido, defender un territorio nunca ha significado únicamente proteger un paisaje, sino un hogar. Y cuando ese hogar es amenazado, no solo se encuentran en peligro especies o ecosistemas; sino también memorias, lenguajes, vínculos y formas de existir, siendo una crisis del habitar que violenta y amenaza un modo de existencia. Por ello, defender los maritorios es, en último término, defender la posibilidad de “*un mundo en el que quepan muchos mundos*” (Escobar, 2015, p. 29).

Eterna espera de una vivienda sin recuerdos

Mientras estaba en otros mundos, mi lugar seguro se estaba cayendo a pedazos. Durante años, pese a la sensación persistente de no pertenecer completamente a ningún sitio, siempre existía un lugar al que podía regresar. Siempre volvía a casa. Hasta que un día esta dejó de sentirse como tal. Tras un largo proceso de duelo, se nos informó que debíamos abandonar la vivienda que habíamos construido junto a mi papá, mi mamá, mi hermano y nuestros gatos. Esa casa, llena con recuerdos, rutinas y afectos, debía desaparecer por decisiones e intereses de otros. Más que perder una construcción, experimenté la pérdida de un lugar seguro, de mi lugar seguro, me sentí desarraigada.

Esta experiencia no constituye un caso aislado, sino que se inserta en una crisis habitacional que atraviesa Chile y que, cada vez con mayor fuerza, evidencia que el problema no se limita a la escasez de viviendas, sino que compromete las posibilidades mismas de habitar (Ministerio de Vivienda y Urbanismo, 2026). Si bien durante las últimas décadas la política de financiamiento de vivienda social fue considerada un éxito, dicho modelo no logró resolver



problemas estructurales relacionados con la localización, la calidad de las viviendas ni el acceso efectivo a un hogar adecuado (Sugranyes y Rodríguez, 2005)⁵.

Esta crisis de la vivienda constituye, como advierten Laís Pinto de Carvalho y Marcela Cornejo (2018), una problemática global que expresa procesos de desplazamiento, desposesión y vulneración del derecho a una vivienda adecuada. En la misma línea, Ignacia Pérez Santos (2024) sostiene que el limitado acceso a la propie-

⁵ Actualmente, "el déficit habitacional cuantitativo alcanza las 491.804 viviendas, lo que representa un 7,5% del total de hogares a nivel nacional" (Ministerio de Vivienda y Urbanismo, 2025, p. 4).



dad contribuye a profundizar la fragmentación urbana y la segregación socioespacial, desplazando progresivamente a amplios sectores de la población hacia periferias cada vez más distantes de las oportunidades urbanas.

La denominada “cuestión de la vivienda” no puede entenderse únicamente como un problema técnico o económico, ya que el espacio urbano es producido socialmente bajo las lógicas de acumulación del capitalismo, transformando la vivienda en un bien sujeto al valor de cambio (Lefebvre, 2013). Asimismo, David Harvey (2013) profundiza aquello al señalar que dicha mercantilización favorece procesos de segregación, especulación y desplazamiento de amplios sectores sociales hacia las periferias urbanas, limitando su derecho a la ciudad.

En el caso chileno, Ignacia Ossul-Vermehren (2018) ha mostrado cómo las políticas habitacionales continúan privilegiando soluciones centradas en la provisión de unidades habitacionales, dejando en un segundo plano las dimensiones sociales, afectivas y territoriales implicadas en el acto de hacer hogar. De esta manera, “la vivienda social se asocia no solo con una materialidad deficiente, sino también con un deterioro en la calidad de vida” (p. 17).

Esta discusión obliga a distinguir entre vivienda y hogar. Mientras la primera suele entenderse como una infraestructura destinada al alojamiento, el hogar constituye una construcción

social y afectiva donde se producen relaciones, memorias, pertenencias e identidades. Así, el hogar no puede reducirse a una estructura física, ya que articula dimensiones materiales, emocionales, simbólicas y relacionales (Mallett, 2004), en palabras de Rafael Alvira y Rafael Hurtado (2022), “la casa, la construcción material, es menos que el «hogar», por lo que construir hogar es algo mucho más profundo y radical que la sumatoria de la vida interior y exterior de sus integrantes” (p. 24).

Comprender el hogar de esta manera permite explicar por qué la pérdida o la imposibilidad de acceder a una vivienda estable trasciende de las condiciones materiales. Ann Dupuis y David C. Thorns (1998), basándose en el concepto de seguridad ontológica, argumentan que el hogar constituye uno de los principales soportes de continuidad, estabilidad e identidad personal, por tanto cuando la vivienda es incierta, esa seguridad se ve amenazada.

Esta dimensión ha sido ampliamente desarrollada por la antropología del habitar. Tim Ingold (2011) plantea que habitar no consiste simplemente en ocupar un espacio construido, sino en producir continuamente relaciones con el entorno mediante las prácticas cotidianas. En ese sentido, no construimos para habitar, sino que habitamos, y al habitar, construimos (Ingold, 2002), proponiendo una perspectiva del habitar (*dwelling perspective*) que comprende que vivimos dentro de un proceso continuo de relaciones.

Del mismo modo, Setha M. Low y Denise Lawrence-Zúñiga (2003), expresan que los lugares son producidos mediante experiencias, relaciones, memoria y prácticas cotidianas, generando un apego en quienes los habitan, transformándose en espacios referentes de identidad y pertenencia (Low y Lawrence-Zúñiga, 2003; Skewes et al., 2017). La pérdida de un lugar

significativo altera la continuidad temporal, social y espacial de las personas, afectando profundamente sus formas de estar en el mundo (Vidal et al., 2013).

Así, tras la amenaza latente de tener que dejar nuestro hogar, habitamos desde un allegamiento, el cual, si bien representa una estrategia histórica de supervivencia y apoyo familiar frente a las dificultades de acceso a la vivienda (Necochea, 1987), también esta forma de co-residencia tensiona la construcción de un hogar autónomo, pues supone negociaciones permanentes en torno a la privacidad, el uso del espacio, los cuidados y la organización cotidiana, postergando en muchos casos la conformación de proyectos familiares independientes (Urrutia y Cáceres, 2019; Ossul-Vermehren, 2018). Es así que, tal como señala Ignacia Ossul-Vermehren (2018), hacer hogar constituye un proceso político y afectivo que no puede reducirse solamente a la existencia de un techo, sino que implica la posibilidad de apropiarse de un espacio, dotarlo de significado y construir una vida compartida.

Desde esta perspectiva, la crisis habitacional puede entenderse también como una crisis del habitar. No se trata únicamente de la insuficiencia de viviendas o del aumento sostenido de sus precios, sino de la creciente dificultad para acceder a un lugar donde desarrollar vínculos estables, proyectar un futuro y construir identidad. Aquello, al igual que en los espacios de tránsito, provoca la experiencia de *vivir* en “no lugar” (Rojas-Páez y Sandoval-Díaz, 2020), en donde el arraigo y el reconocimiento se vuelven frágiles.

Quizás por eso la espera de una vivienda no es simplemente la espera de una propiedad. Es la espera de recuperar la posibilidad de re-construir recuerdos, re-conocer un territorio como propio y encontrar un lugar al que llamar hogar.

Habitar las ruinas y construir cuidado

Frente a todas estas situaciones, a veces siento que quedé suspendida, como si mi vida estuviera en pausa, en una constante incertidumbre, buscando un lugar donde sostener(me) y arraigar(me)

La antropología me permitió comprender que el hogar nunca fue únicamente una estructura material, sino que la casa constituye el “origen radical” de nuestra identidad: una *casa encendida* donde el cuidado, la intimidad y el reconocimiento hacen posible la construcción de la persona (Alvira y Hurtado, 2022). En esa experiencia cotidiana se construye la seguridad ontológica (Dupuis y Thorns, 1998), la cual considera la sensación de continuidad, estabilidad y confianza que permite proyectar una vida y enfrentar la incertidumbre. Sin embargo, esa seguridad no depende exclusivamente de cuatro paredes y un techo, ya que el hogar puede sobrevivir al desplazamiento cuando persisten los vínculos, lazos y memorias que le dan sentido.

De esta manera, el habitar no consiste en residir dentro de un espacio terminado, sino en un proceso continuo de senderear por el mundo (*wayfaring*), tejiendo relaciones con los lugares y quienes lo componen, construyendo vínculos que nos permiten reconocernos en un entramado más amplio de existencia (Ingold, 2011). Así, dejé de buscar mi lugar en un punto fijo en el mapa, para entender que siempre he llevado mi hogar a través de la red de afectos, memorias y cuidados que viaja conmigo.

Pero, por otro lado, este recorrido me hizo vislumbrar que, tanto la crisis de la vivienda, la crisis de la ciudad y la crisis ambiental son expresiones de una misma crisis: la pérdida de las condiciones que hacen posible habitar el mundo. En tanto, habitar

no se reduce a ocupar un espacio; sino que implica sostener relaciones de reciprocidad entre personas, territorios y otros-que-humanos (Skewes et al., 2017). Cuando esas relaciones se rompen, no solo desaparecen ecosistemas o viviendas, también se desdibujan memorias, identidades y formas de pertenecer al mundo.

Las comunidades indígenas con las que he tenido la oportunidad de coincidir me han demostrado que el territorio es un espacio vivo de vínculos, memorias y responsabilidades compartidas, movilizadas a través de los afectos (Ojeda et al., 2022; Alvarez et al., 2023; Skewes et al., 2017).

En esa ética de la reciprocidad, los seres humanos no existimos separados de los otros-que-humanos, sino como parte de un flujo continuo de contribuciones mutuas que sostiene la habitabilidad del mundo (Ojeda et al., 2022; Di Felice y Goñi Mazzitelli, 2025). Esta forma de comprender el territorio desafía las lógicas extractivistas que reducen la naturaleza a mercancía y “abre la posibilidad de imaginar futuros donde los territorios son reconocidos como sujetos vivos —ríos, quebradas, cerros— y donde la defensa de lo común se convierte en una práctica colectiva de dignidad y re-existencia” (Di Felice y Goñi Mazzitelli, 2025, p. 209). Así, al apelar a la capacidad de “ponerse en el lugar de los otros”, sin importar los cuerpos que nos cubren, se construyen ontologías inclusivas que desafían el modelo de desarrollo imperante (Alvarez et al., 2023). De este modo, frente a un sistema sostenido en la codicia, el acaparamiento y la competitividad por el acceso a especies, estas comunidades proponen una forma de vida que reconoce las interconexiones que nos sostienen.

En este sentido, la crisis ambiental tampoco puede entenderse únicamente como un problema técnico. Como advierte Jason W. Moore (2016), no bastará con tecnolo-



gías más eficientes o con un capitalismo “verde” si permanecen intactas las lógicas de acumulación y despojo que produjeron la crisis. Por tanto, el desafío consiste en reconstruir las condiciones que hacen posible la vida compartida, tal como escribe Anna Tsing (2023), se trata de aprender a vivir en las ruinas, reconociendo que la destrucción ecológica no es el fin, sino que es posible re-encontrar otras formas de co-habitar con otros, humanos y otros-que-humanos. Es posible construir conocimiento “en compañía de los suelos agrietados, los bosques asediados, las faunas desplazadas, los mares acidificados, las montañas dinamitadas y los hongos que, pese a todo, conectan y sostienen la vida” (Esparza, 2026, p. 18). Considerando aquello, es que no podemos limitarnos a sólo denunciar la devastación; sino también debemos ser capaces de crear las condiciones para que “lo vivo y lo común vuelva a encenderse en los márgenes” (Esparza, 2026, p. 19).

Y es que este proceso no puede entenderse de manera solitaria, ya que el habitar implica una práctica de cuidado, una responsabilidad ética y una decisión política. Defender una casa, un río, una ciudad, un bosque o un maritorio pueden parecer luchas distintas, aunque todas remiten, en el fondo, a proteger las relaciones que sostienen esos territorios. Tomando lo señalado por Henri Lefebvre (2013), transformar la vida exige también producir otros espacios para habitar, en donde sea posible, no solo recuperar el acceso a la infraestructura, sino también crear nuevas formas de convivencia, cuidado y pertenencia de manera colectiva, entendiendo que el espacio no es un escenario neutro, sino un terreno en disputa en donde, por un lado, se inscriben las relaciones de poder, pero también, por otro, se pueden construir otras maneras de vivir.

Así, habitar no consiste en encontrar un lugar definitivo en el mundo, sino en

aprender —junto a otros— a mantener el mundo como un lugar habitable. Quizás eso sea lo que más alivia mi corazón abatido, ya que esa seguridad ontológica no proviene únicamente de la estabilidad de una vivienda, sino también de la certeza de que existen vínculos capaces de sostenernos cuando todo parece derrumbarse, así encuentro refugio en los *nanai*⁶ de quienes están junto a mí, en la compañía de quienes han partido y en la esperanza de quienes vendrán. Dejando que el sol abrace mi cuerpo agobiado y que el mar frío me recuerde que el corazón me sigue latiendo, comprometiéndome a reconstruir, una y otra vez, las condiciones que hacen posible la vida allí donde el sistema sólo busca explotación y destrucción.

Por último, quisiera decir que, en tiempos de crisis, habitar se vuelve un acto profundamente político, ya que nos entregamos a cuidar de quienes amamos, a defender los territorios que nos sostienen y a mantener las memorias que construyen nuestra identidad, en los márgenes de un mundo que, pese al despojo, la aceleración y el extractivismo, todavía puede ser compartido.

Referencias

- Alvarez, R., Araos, F., Núñez, D., Skewes, J. C., Rozzi, R., y Riquelme, W. (2023). Otros-que-humanos: tensiones ontológicas en la implementación de la ley Lafkenche. *CUHSO*, 33(1), 160-184.
- Alvira, R., y Hurtado, R. (2022). El hogar como el origen radical de la identidad personal y social. *Revista Fe y Libertad*, 5(1), 13-29. <https://doi.org/10.55614/27093824.v5i1.132>
- Araos, F., Catalán, E., Alvarez, R., Nuñez, D., Brañas, F., y Riquelme, W. (2020a). Espacios Costeros Marinos Para Pueblos Originarios: usos consuetudinarios y conservación marina. *Revista Anuario Antropológico*, 1(1), 47-68. <https://doi.org/10.4000/aa.4933>.
- Araos, F., Anbleyth-Evans, J., Riquelme, W., Hidalgo, C., Brañas, F., Catalán, E., Nuñez, D., y Diestre, F. (2020b). Marine Indigenous Areas: Conservation Assemblages for Sustainability in Southern Chile. *Coastal Management*, 48 (4), 289-307. <https://doi.org/10.1080/08920753.2020.1773212>
- Augé, M. (2000). *Los no lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad* (M. Mizraji, Trad.). Editorial Gedisa.
- BCN (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile). (s. f.). Región Metropolitana de Santiago. Sistema Integrado de Información Territorial (SIIT). <https://www.bcn.cl/siit/nuestropais/nuestropais/region13/>
- Cervio, A. (2025). La periferia como productora de experiencias y sensibilidades. Notas desde una toma de tierras. *Revista INVI*, 40(115), 37-62. <https://doi.org/10.35446/0718-8358.2025.78162>
- Congreso Nacional de Chile. (16 de febrero de 2008). Ley no. 20.249. *Crea el Espacio Costero Marino de los Pueblos Originarios*. 16 de febrero de 2008. <https://bcn.cl/24m4w>
- Di Felice, E., y Goñi Mazzitelli, A. (2025). Urbanismo afectivo en las nuevas periferias. *Revista INVI*, 40(115), 199-228. <https://doi.org/10.5354/0718-8358.2025.78520>
- Diestre, F., Sousa, V., Araos, F., Riquelme, W. y Merino C. (2024). Huellas de un mar enfermo: Reflexiones sobre maritorios

⁶ *Nanai* es una palabra proveniente del quechua que hace referencia a aliviar el dolor mediante caricias y cariños.

sustentables y sufrimiento ambiental en Patagonia chilena. *Saúde em Debate*

- Dupuis, A., & Thorns, D. (1998). Home, home ownership and the search for ontological security. *The Sociological Review*, 46(1), 24-47. <https://doi.org/10.1111/1467-954X.00088>
- Escobar, A. (2015). Territorios de diferencia: La ontología política de los “derechos al territorio”. *Cuadernos de Antropología Social*, (41), 25-38
- Esparza, A. (2026). ¿Sueñan las luciérnagas con extinguir luces eléctricas?. En Esparza, A. y Cerón (Eds.) *Re-vuelta a la Tierra*, (pp. 10-23). Adynata Ediciones.
- Estenssoro, F. (2021). ¿QUIÉN ESTÁ DESTRUYENDO LA VIDA EN EL PLANETA? LA CONFRONTACIÓN DE LOS CONCEPTOS ANTROPOCENO Y CAPITALOCENO EN EL DEBATE AMBIENTAL. *Univsum*, 36(2), 661-681. <https://dx.doi.org/10.4067/s0718-23762021000200661>
- Global Witness. (2025). Asesinatos de Personas Defensoras del Océano. En The Ocean Defenders Project. *Ocean Defenders: Protectors of our ocean environment and human rights*, (pp. 105-109). The People Seas Initiative, Vancouver, Canada.
- Global Witness. (2025). *Roots of resistance: Documenting the global struggles of defenders protecting land and environmental rights*. https://gw.hacdn.io/media/documents/Defenders_Annual_Report_2025_online_EN.pdf
- Grupo de Investigación Antropología de la Conservación. (2026). *La resurgencia de los comunes en el Antropoceno azul en Chile*. (Documento de difusión proyecto ANID/FONDECYT 1220430. <https://facso.uchile.cl/dam/jcr:5f5b9a26-facf-4afa-8b2e-339ad928d-d3b/Policy%20Brief%20RCAA%20Logos%20INT%20p%C3%A1gina.pdf>
- Harvey, D. (2013). *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Ediciones Akal, España.
- Ingold, T. (2002). *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. Routledge
- Ingold, T. (2011). *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. Routledge
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio* (J. Marqués, Trad.). Capitán Swing.
- Low, S. M., & Lawrence-Zúñiga, D. (2003). *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*. Blackwell.
- Mallett, S. (2004). Understanding home: A critical review of the literature. *The Sociological Review*, 52(1), 62-89. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2004.00442.x>
- Ministerio de Vivienda y Urbanismo. (2025). *Déficit Habitacional Cuantitativo Censo 2024. Resultados comunales y comparación con 2017 y 2002*. Centro de Estudios de Ciudad y Territorio.
- Ministerio de Vivienda y Urbanismo (2026). *Informe Nacional y Regional del PLAN DE EMERGENCIA HABITACIONAL 2022-2025*. Gobierno de Chile, Santiago.
- Moore, J. W. (2016). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Sociology Faculty Scholarship. 1. https://orb.binghamton.edu/sociology_fac/1
- Necochea, A. (1987). Los allegados: una estrategia de supervivencia solidaria en vivienda. *EURE*, 13(39-40), 85-99.
- Ojeda, J., Salomon, A., Rowe, J., Ban, N. (2022). Reciprocal Contributions be-

- tween People and Nature: A Conceptual Intervention, *BioScience*, 72(10), pp. 952–962, <https://doi.org/10.1093/biosci/biac053>
- Ossul-Vermehren, I. (2018). Lo político de hacer hogar: Una mirada de género a la vivienda autoconstruida. *Revista INVI*, 33(93), 9-51. <https://doi.org/10.4067/S0718-83582018000300009>
 - Pérez Santos, I. (2024). *Ritmos de vida acelerados: un análisis teórico del tiempo, el espacio y el habitar urbano en la tardomodernidad* [Memoria para optar al título profesional de Socióloga]. Universidad de Chile
 - Pinto de Carvalho, L., y Cornejo, M. (2018). Por una aproximación crítica al apego al lugar: Una revisión en contextos de vulneración del derecho a una vivienda adecuada. *Athenea Digital*, 18(3), e2004. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2004>
 - Rodríguez, A., y Sugranyes, A. (2005). *Los con techo: Un desafío para la política de vivienda social*. Ediciones SUR.
 - Rojas-Páez, L., y Sandoval-Díaz, J. (2020). Habitando “no lugares”: Subjetividad y capacidades familiares ante un desastre socionatural en Chile. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, (66), 59-80. <https://doi.org/10.17141/iconos.66.2020.3883>
 - Rosa, H. (2016). *Alienación y aceleración: Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía* (Vol. 2047). Katz Editores.
 - Rozzi, R. (2001). Éticas ambientales latinoamericanas: raíces y ramas. En R. Primack, R. Rozzi, P. Feinsinger, R. Dirzo, y F. Massardo. *Fundamentos de Conservación Biológica: Perspectivas Latinoamericanas*, (pp. 311-362). Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México
 - Skewes, J., Trujillo, F. y Guerra, D. (2017). Incorporating forests into homes. Transformations of the meanings given to the inhabited space. *Revista INVI*, 32(91), 23-64. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-83582017000300023>
 - The Ocean Defenders Project. (2025). *Defensores del Océano: Protectores del ambiente marino y de los derechos humanos* (N. J. Bennett & R. López de la Lama, Eds.). The People Seas Initiative. <http://oceandefendersproject.org>
 - Tsing, A. (2023). *Ensamblajes multiespecies en el Antropoceno*. Ediciones Mimesis.
 - Urrutia, J. P., y Cáceres, M. (2019). Co-residencia: independencia en la restricción. *ARQ* (Santiago), (101), 108-119. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962019000100108>
 - Vargas, N. (26 de octubre de 2025). *Trauma, tensión y dolor: el impacto emocional de los suicidios en los trabajadores del Metro*. BioBioChile. Disponible en: <https://www.biobiochile.cl/especial/bbcl-investiga/noticias/reportajes/2025/10/26/trauma-tension-y-dolor-el-impacto-emocional-de-los-suicidios-en-los-trabajadores-del-metro.shtml>
 - Vidal, T., Berroeta, H., de Masso, A., Valera, S., y Però, M. (2013). Apego al lugar, identidad de lugar, sentido de comunidad y participación en un contexto de renovación urbana. *Studies in Psychology*, 34(3), 275–286. <https://doi.org/10.1174/021093913808295172>





DANZA DE
SANTIAGOS DE
IXHUATLÁN DEL
CAFÉ, VERACRUZ,
MÉXICO

José Ricardo Hernández Lee



José Ricardo Hernández Lee es químico y profesor-investigador de la Universidad Autónoma Chapingo (UACH) en México. Su interés por la imagen lo ha

llevado a formarse en fotografía de la naturaleza y documental. Colabora en proyectos de investigación sobre Etnobiología y cocina tradicional y en diversas actividades de divulgación científica. Es responsable del proyecto de repositorio digital del Centro de Investigación en Etnobiología y Biodiversidad de la UACH. Ha participado en diferentes exposiciones de fotografía de forma individual y colectiva dentro y fuera de la Universidad. Su actividad docente le ha permitido participar en varios viajes de estudio a lo largo de México, lo que le ha colocado de frente ante las expresiones de la cultura popular, iniciando un archivo fotográfico de este tema.





La Danza de Santiagos es un baile que se ejecuta en diversas partes de México y representa un combate entre las fuerzas del bien y del mal. En el caso de Ixhuatlán del Café es una lucha entre judíos y cristianos. La coreografía incluye la formación de filas de uno y otro bando y un combate entre los capitanes de cada bando y la música se interpreta con tambor y chirimía para simbolizar la lucha entre el bien y el mal.

En la forma más clásica, la danza se ejecuta entre 7 parejas de adultos; sin embargo, en Ixhuatlán del Café la danza llama la atención entre los más jóvenes, lo que ocasionó que los grupos sean más numerosos y estén integrados por niños, niñas y adolescentes que acompañan a los adultos.

Los judíos utilizan máscara roja con un tocado de largas plumas teñidas con flores de papel, en la parte posterior llevan una imagen religiosa. Su traje es un pantalón rojo con una capa de colores brillantes y una falda encima del pantalón. Por su parte, los cristianos cubren su rostro con paliacates rojos y utilizan sombrero con flecos y flores. Llevan un pequeño mandil con hilos blancos y un cinturón de cascabeles.



Los cristianos son comandados por Santiago, que porta un caba-
llito en el abdomen y los judíos
por Pilatos, que usa un sombrero
de tres picos adornado con flores.
Otros personajes son llamados
alberes; el alberes cristiano porta
una bandera blanca y el judío una
roja.

Durante la danza, ambos gru-
pos hacen una reverencia a una
imagen de la virgen de Guadalupe
que portan sus acompañantes;
la representación continúa por el
pueblo y termina cuando los dos
bandos entran a la iglesia de San
Pedro Apóstol. En esta ocasión,
la danza era por el docenario de
la virgen; los grupos salen a bai-
lar del 1 al 12 de diciembre, fecha
en que se conmemora la aparición
mariana a Juan Diego.

AGRADECIMIENTOS: Al
grupo de Danza de Santiagos San
Martín Caballero, a Lucía Méndez
y Gisela Illescas de VIDA A. C.,
una organización local que apo-
ya el desarrollo y bienestar de las
familias campesinas cafecultoras
de Ixhuatlán por la ayuda brinda-
da y el acompañamiento para la
elaboración de esta serie.



Muerte de un miliciano

Robert Capa



“Una bala pudo terminar con una vida. Pero el disparo de Capa convirtió aquel instante en memoria.”

La fotografía que convirtió un instante de la Guerra Civil Española en una imagen eterna

Es una de las fotografías más famosas de la historia del fotoperiodismo. Un hombre cae hacia atrás, el fusil se desprende de su mano y, detrás de él, se extiende un paisaje casi vacío. No vemos al enemigo, no escuchamos el disparo. Solo vemos el instante suspendido entre la vida y la muerte.

La fotografía fue tomada el 5 de septiembre de 1936, durante la Guerra Civil Española, y tradicionalmente se ha identificado al hombre como Federico Borrell García, un miliciano anarquista que combatía del lado republicano. Durante dé-

cadass se creyó que la imagen mostraba el momento exacto en que Borrell era alcanzado por una bala. Sin embargo, esa historia ha sido cuestionada y todavía existen dudas sobre la identidad del hombre, el lugar exacto donde fue tomada la fotografía y las circunstancias de la escena. (Time)

La imagen, conocida como Muerte de un miliciano o The Falling Soldier, fue realizada por Robert Capa y publicada poco después en la prensa europea. Su impacto fue inmediato. La fotografía no necesitaba mostrar una batalla completa: un solo cuerpo cayendo era suficiente para representar la tragedia de toda una guerra. (Hall Art Foundation)



Federico Borrell García, el cuestionado milisiano fotografiado por Capa



Gerta Pohorylle, también estuvo fotografiando en la Guerra Civil Española

El instante decisivo

La versión tradicional cuenta que Capa se encontraba junto a un grupo de milicianos cuando estos avanzaban hacia posiciones enemigas. En medio de la acción, levantó su cámara Leica y disparó casi sin mirar. El resultado habría sido el registro de un hombre alcanzado por una bala en el preciso instante de su muerte.

Capa contó años después que estaba cerca de los milicianos, que levantó la cámara por encima de su cabeza y disparó sin mirar por el visor. Según su propio relato, cuando posteriormente vio la fotografía comprendió que había capturado algo extraordinario.

Así nació una de las imágenes más poderosas de la historia de la fotografía: un cuerpo detenido en el tiempo, entre la vida y la muerte.

Pero precisamente allí comienza el misterio.

¿Una muerte real o una escena preparada?

Desde hace décadas, la fotografía ha estado rodeada de dudas. Algunos investigadores sostienen que la escena pudo haber sido preparada. La existencia de otras fotografías tomadas por Capa en el mismo período, en las que aparecen milicianos apa-

rentemente posando o simulando acciones de combate, alimentó las sospechas.

En 1975, el periodista Phillip Knightley cuestionó públicamente la autenticidad de la imagen. Años después, nuevas investigaciones volvieron a poner el asunto sobre la mesa.

Uno de los puntos más controvertidos es el lugar donde fue tomada. Durante mucho tiempo se aceptó que la fotografía correspondía a Cerro Muriano, en el frente de Córdoba. Sin embargo, investigaciones posteriores, particularmente las realizadas por el historiador José Manuel Susperregui, plantearon que el paisaje correspondería a Espejo, localidad situada aproximadamente a 50 kilómetros de Cerro Muriano. Esa ubicación sería importante porque modificaría la interpretación de las circunstancias en las que se tomó la fotografía. (Wikipedia)

También se ha cuestionado la identidad del hombre. Durante años se afirmó que era Federico Borrell García, conocido como “El Taino”, un joven anarquista de Benilloba que combatía en las milicias republicanas y que murió el 5 de septiembre de 1936 en Cerro Muriano.

Su hermano Everisto llegó a identificarlo en la fotografía. Sin embargo, investigaciones posteriores han señalado diferencias físicas entre Borrell y el hombre que



Gerta Pohorylle y Gerta Pohorylle, trabajaban bajo el mismo seudónimo: Robert Capa

aparece cayendo en la imagen. Por ello, hoy resulta más prudente decir que Borrell fue identificado como el hombre de la fotografía, pero esa identificación no está universalmente aceptada. (Wikipedia)

Robert Capa: un fotógrafo y un personaje

Hay otra historia detrás de la fotografía que merece ser contada.

Robert Capa no era el nombre de nacimiento del fotógrafo. Detrás de ese nombre estaba Endre Ernő Friedmann, nacido en Budapest en 1913.

En París, Friedmann y su compañera, la fotógrafa alemana Gerta Pohorylle, construyeron la identidad profesional de Robert Capa. Pohorylle adoptaría posteriormente el nombre de Gerda Taro y se convertiría en una importante fotógrafa de la Guerra Civil Española por derecho propio. (Capa Központ)

La estrategia tenía también una explicación comercial. Las fotografías atribuidas al supuesto fotógrafo estadounidense Robert Capa podían venderse a precios mucho más elevados que las de un desconocido fotógrafo europeo. El Centro Robert Capa señala que Gerda llegó a vender fotografías de Friedmann bajo el nombre de Capa a un precio tres veces superior al que obtenían anteriormente. (Capa Központ)

El personaje funcionó.

Y Robert Capa terminó convirtiéndose en uno de los nombres más importantes del fotoperiodismo del siglo XX.

¿Capa o Taro?

La existencia de Gerda Taro ha provocado también especulaciones sobre la autoría de algunas fotografías atribuidas a Robert Capa durante la Guerra Civil Española. Ambos trabajaron juntos y compartieron

experiencias, viajes y cobertura periodística.

Sin embargo, en el caso específico de Muerte de un miliciano, no existe una evidencia concluyente que permita atribuir la fotografía a Taro. La obra continúa siendo reconocida y catalogada como una fotografía de Robert Capa.

Lo que sí resulta indiscutible es que Taro tuvo un papel fundamental en la historia de esa identidad profesional y que su propia obra merece ser estudiada independientemente de la figura de Capa. Gerda Taro murió en España en 1937, aplastada accidentalmente por un tanque mientras cubría la guerra. Tenía apenas 26 años. (The Guardian)

Entre la verdad y el mito

Quizá uno de los mayores poderes de esta fotografía se encuentre precisamente en aquello que no podemos responder con absoluta certeza.

¿Fue realmente el instante de una muerte?

¿Era Federico Borrell García el hombre que aparece en la imagen?

¿Fue tomada en Cerro Muriano?

¿Existió algún tipo de preparación de la escena?

Las investigaciones han ofrecido respuestas diferentes y el debate continúa. Richard Whelan, uno de los principales biógrafos de Capa, defendió la autenticidad de la fotografía, mientras que otros investigadores han sostenido la hipótesis de que se trató de una escena preparada. (Wikipedia)

Pero hay algo que permanece fuera de toda discusión: la fotografía cambió para siempre la manera de mirar la guerra.

Capa no mostró una batalla multitudinaria. No mostró tanques, aviones ni columnas de soldados. Mostró un cuerpo humano cayendo.



Federico Borrell García, con sus compañeros combatientes

Un segundo.

Un cuerpo.

Un paisaje.

Y una muerte que, verdadera o preparada, quedó atrapada para siempre en la emulsión fotográfica.

Quizá allí reside la paradoja de esta imagen: mientras seguimos preguntándonos si fotografió exactamente el instante de una muerte, la fotografía misma se convirtió en una forma de eternidad.

Porque una bala pudo terminar con una vida.

Pero el disparo de Capa convirtió aquel instante en memoria.

Y esa es, quizás, una de las mayores contradicciones —y también uno de los mayores poderes— de la fotografía: puede transformar un instante en historia.

LA MUERTE DE UN MILICIANO

Museo: Museo Reina Sofía, Madrid (España) | Visitar museo | Visita guiada

Técnica: Fotografía (31,8 x 45,4 cm)

Gelatinobromuro de plata sobre papel.

Escrito por: Montserrat Beltrán Ballera

Las cámaras compactas no han muerto, solo esperaban la oportunidad para reaparecer



Lumix TZ99

PANASONIC Y EL
REGRESO DE LAS
CÁMARAS DE BOLSILLO

Lumix TZ99: pequeña en tamaño, enorme en posibilidades.

Durante años, la cámara compacta parecía destinada a desaparecer. El teléfono celular asumió buena parte de las funciones que antes correspondían a las pequeñas cámaras digitales y, con ellas, desaparecieron de los bolsillos de millones de personas.

Sin embargo, Panasonic parece no estar dispuesta a dar por terminada esa historia.

La Lumix DC-TZ99 pertenece a una categoría que la compañía conoce desde hace años: las cámaras compactas de viaje o Travel Zoom. Su propuesta es sencilla de entender, pero técnicamente interesante: llevar en el bolsillo una cámara capaz de cubrir desde un gran angular de 24 mm hasta un impresionante teleobjetivo equivalente a 720 mm.

Y todo ello en un cuerpo que mide apenas $112 \times 67,8 \times 43,1$ mm y pesa aproximadamente 322 gramos con batería y tarjeta. El cuerpo solo pesa unos 280 gramos.

La pregunta, entonces, no es solamente qué cámara es la TZ99.

La pregunta es otra:

¿Por qué Panasonic sigue apostando por una cámara compacta cuando todos llevamos una cámara en el bolsillo?

Una cámara que realmente cabe en el bolsillo

La primera característica que llama la atención es precisamente su tamaño.

La TZ99 no pretende competir físicamente con una cámara réflex o una mirrorless. Tampoco busca sustituir a una cámara profesional. Su filosofía es diferente: tener siempre una cámara fotográfica disponible, pero con un rango focal que un teléfono celular difícilmente puede reproducir de la misma manera mediante un único sistema óptico.

Su objetivo es fijo. Es decir, no se pueden intercambiar los lentes.

Pero esa aparente limitación es, en realidad, parte fundamental de su diseño.

Panasonic incorpora un objetivo LEICA DC VARIO-ELMAR de 30 aumentos ópticos, con una distancia focal equivalente en formato de 35 mm de 24–720 mm. El objetivo real trabaja entre 4,3 y 129 mm. Su apertura máxima es $f/3,3$ en gran angular y $f/6,4$ en teleobjetivo.

Esto significa que con una sola cámara podemos pasar de fotografiar un paisaje, una calle o un edificio a intentar capturar un sujeto situado a gran distancia.

Ese es uno de los grandes argumentos de la TZ99.

No hay que cambiar de objetivo.

No hay que cargar una mochila fotográfica.

No hay que decidir qué lente llevar.

La cámara y su objetivo forman una sola unidad compacta.

De 24 a 720 milímetros

El rango focal es, probablemente, la característica más llamativa de esta cámara.

Los 24 mm permiten trabajar con un ángulo de visión amplio, mientras que los 720 mm equivalentes permiten acercarse ópticamente a sujetos muy distantes.

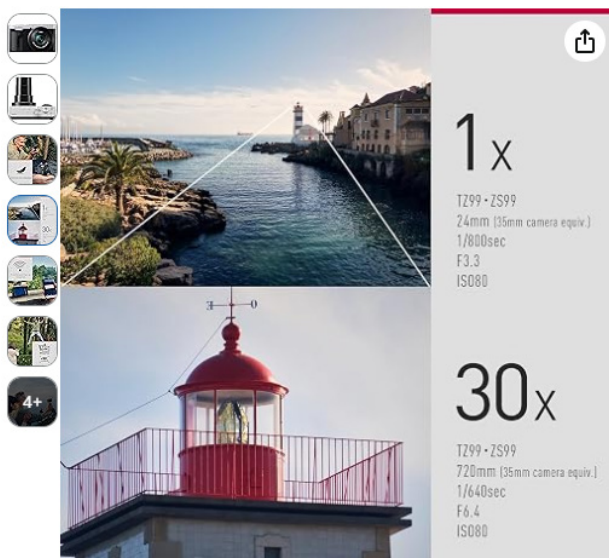
Para un fotógrafo de viajes, por ejemplo, esto puede significar fotografiar una plaza desde una distancia corta y, unos segundos después, aislar un detalle arquitectónico situado a cientos de metros.

Para fotografía documental, naturaleza, deportes o simplemente para quien desea fotografiar aquello que está lejos, el concepto resulta especialmente atractivo.

Panasonic también ofrece i.Zoom de hasta $60\times$, aunque aquí ya entramos en una ampliación que no debe confundirse con el zoom óptico de $30\times$.

La diferencia es importante: el zoom óptico utiliza el sistema de lentes; las ampliaciones adicionales recurren al procesamiento de imagen.

Para un análisis fotográfico serio, conviene mantener esa distinción.



Un sensor pequeño

Aquí aparece uno de los aspectos que debemos mirar con atención.

La TZ99 utiliza un sensor MOS de 1/2,3 pulgadas, con aproximadamente 20,3 megapíxeles efectivos y 21,1 megapíxeles totales.

Sobre el papel, 20 megapíxeles parecen suficientes para prácticamente cualquier uso cotidiano. Y lo son para muchas aplicaciones.

Pero el número de megapíxeles no determina por sí mismo la calidad de una fotografía.

El tamaño del sensor es fundamental.

Un sensor de 1/2,3" es considerablemente más pequeño que los sensores utilizados en cámaras Micro Four Thirds, APS-C o full frame. Esto tiene consecuencias, especialmente cuando disminuye la luz.

En buenas condiciones de iluminación, la TZ99 puede ofrecer resultados perfectamente satisfactorios. Pero en situaciones de poca luz, interiores o escenas que requieren trabajar con ISO elevado, un sensor tan pequeño tiene menos margen para competir con cámaras de mayor formato.

Aquí encontramos uno de los límites naturales de la filosofía de la TZ99:

la cámara gana en tamaño y versatilidad óptica, pero cede terreno en capacidad de captura de luz.

Y esa es una cuestión que el fotógrafo debe conocer antes de comprarla.

La estabilización: una aliada fundamental

Si hay una característica que adquiere especial importancia cuando llegamos a los 720 mm equivalentes, es la estabilización.

Panasonic equipa la TZ99 con HYBRID O.I.S.+ de cinco ejes. La compañía señala que este sistema ayuda a mantener la estabilidad de fotografías y vídeos, especialmente cuando se utiliza el potente zoom.

Y aquí la estabilización deja de ser un simple complemento.

A 24 mm podemos sostener la cámara con relativa facilidad. Pero cuando el objetivo llega a un equivalente de 720 mm, cualquier pequeño movimiento de las manos se amplifica considerablemente en la imagen.

Por eso, en una cámara de estas características, la estabilización es prácticamente una necesidad.

Hay, eso sí, una precisión técnica importante: Panasonic indica que la compensación de cinco ejes funciona durante la grabación de vídeo excepto en vídeo 4K.

Una pantalla pensada para mirar desde otros ángulos

La pantalla también forma parte de la filosofía de esta cámara.

La TZ99 incorpora un monitor LCD TFT de 3 pulgadas, con una resolución de aproximadamente 1,84 millones de puntos, cobertura de aproximadamente el 100 % y control táctil. Además, puede inclinarse hasta 180 grados, algo especialmente útil para autorretratos y para trabajar desde posiciones poco convencionales.

No se trata solamente de una pantalla para revisar las fotografías.

Puede convertirse en una herramienta para fotografiar desde abajo, sobre la ca-

beza, en posiciones difíciles o para realizar un autorretrato sin necesidad de accesorios adicionales.

Y hay otro detalle interesante: el enfoque puede manejarse mediante la pantalla táctil, incluyendo selección del punto de enfoque. Panasonic también incorpora funciones de enfoque manual, ayuda de enfoque y focus peaking.

¿Fotografía o vídeo?

La TZ99 tampoco se limita a la fotografía.

Puede grabar vídeo 4K a 30p, además de ofrecer funciones de 4K Photo a 30 fotogramas por segundo, que permiten seleccionar posteriormente un fotograma de una secuencia y guardarlo como una imagen de aproximadamente 8 megapíxeles. También puede grabar HD a 120 fps para cámara lenta.

También dispone de procesamiento RAW, lo que resulta especialmente interesante para quienes desean conservar mayor capacidad de ajuste posterior en el revelado digital.

Es decir, estamos ante una compacta que intenta cubrir buena parte del proceso fotográfico contemporáneo:

capturar, seleccionar, procesar y compartir.

La conectividad también forma parte de la estrategia

Panasonic incorpora Bluetooth 5.0 y Wi-Fi, además de un botón específico para enviar imágenes al teléfono inteligente. También utiliza USB Type-C para la carga.

Este aspecto es importante porque el fotógrafo contemporáneo ya no solamente produce imágenes.

También necesita moverlas.

Una fotografía que permanece almacenada en la tarjeta de memoria pierde buena parte de su valor comunicativo para quien trabaja con redes sociales, periodismo digital, viajes o creación de contenidos.

La TZ99 entiende esa realidad.



Una cámara pequeña frente al teléfono

Aquí está quizás el verdadero campo de batalla.

El teléfono inteligente tiene una ventaja enorme: siempre está con nosotros y utiliza procesamiento computacional para producir imágenes cada vez más sofisticadas.

Entonces, ¿por qué llevar otra cámara?

La respuesta de Panasonic está en el zoom óptico y en la ergonomía fotográfica.

Un teléfono puede ofrecer varios módulos de cámara y realizar ampliaciones mediante recorte y procesamiento. Pero la TZ99 ofrece físicamente un sistema óptico que llega hasta 720 mm equivalentes, dentro de un cuerpo de bolsillo.)

También permite utilizar una tarjeta SD, trabajar con controles fotográficos dedicados, disparar en RAW, disponer de una pantalla inclinable y utilizar un sistema de estabilización diseñado específicamente para fotografía y vídeo.

No significa que sea automáticamente mejor que un teléfono.

Significa que resuelve el problema de otra manera.

¿Y frente a una mirrorless?

Aquí la respuesta es todavía más clara.

Una mirrorless ofrece sensores mucho



mayores, lentes intercambiables, mayor control creativo y, dependiendo del modelo, un rendimiento muy superior con poca luz.

Pero también implica cargar cuerpo, objetivos y accesorios.

La TZ99 propone exactamente lo contrario:

menos tamaño, menos peso, menos complejidad y más rango focal en una sola pieza.

No pretende ganar esa batalla por calidad absoluta de imagen.

Pretende ganar por portabilidad y versatilidad.

¿Qué está haciendo realmente Panasonic?

Aquí comienza la parte más interesante del análisis.

La TZ99 no parece diseñada para reemplazar las cámaras profesionales de Lumix. Panasonic mantiene simultáneamente su oferta de cámaras de objetivos intercambiables.

La TZ99 ocupa otro territorio.

Es una cámara para quien quiere algo más específico que un teléfono, pero no quiere cargar con el equipo de un fotógrafo profesional.

Y eso podría revelar una estrategia comercial interesante: Panasonic está defendiendo el espacio intermedio entre el smartphone y la cámara de lentes intercambiables.

No es una cámara profesional.

No es un teléfono.

Es una cámara fotográfica dedicada que cabe en el bolsillo.

Y quizá allí se encuentre precisamente su razón de existir.

La paradoja de la TZ99

La paradoja es interesante.

La TZ99 utiliza una tecnología que, en términos de sensor, no parece revolucionaria. Su sensor de 1/2,3" está muy lejos de los grandes sensores de las cámaras actuales.

Sin embargo, su propuesta no depende de ganar la guerra de los megapíxeles.

Depende de otra cosa:

estar disponible.

Porque una cámara de 322 gramos que puede cubrir 24–720 mm puede acompañarnos prácticamente a cualquier lugar.

Y en fotografía existe una regla que sigue siendo difícil de discutir:

la mejor cámara es, muchas veces, la que llevamos con nosotros cuando ocurre algo que merece ser fotografiado.



CONCLUSIÓN

La Lumix TZ99 no es una revolución tecnológica.

Y probablemente Panasonic tampoco necesita que lo sea.

Su apuesta parece estar en otro lugar: recuperar el valor de una cámara pequeña, especializada, práctica y extremadamente versátil en un mercado dominado por los teléfonos inteligentes.

Su sensor pequeño es una limitación frente a cámaras de mayor formato. Su objetivo no es intercambiable. Su luminosidad tampoco permite esperar milagros en condiciones de poca luz.

Pero ofrece algo difícil de conseguir en otro dispositivo de este tamaño:

24–720 mm, estabilización, RAW, 4K, pantalla táctil inclinable, conectividad inalámbrica y apenas 322 gramos.

Quizá Panasonic no esté intentando conquistar nuevamente todo el mercado fotográfico.

Quizá esté intentando demostrar que todavía existe un lugar para una cámara fotográfica que simplemente cabe en el bolsillo.

Y en tiempos en que el teléfono inteligente parece haberlo conquistado todo, esa pequeña cámara puede representar algo más que un producto.

Participe: copie y pegue el link e inscribanse



<https://www.grafinca.com/>



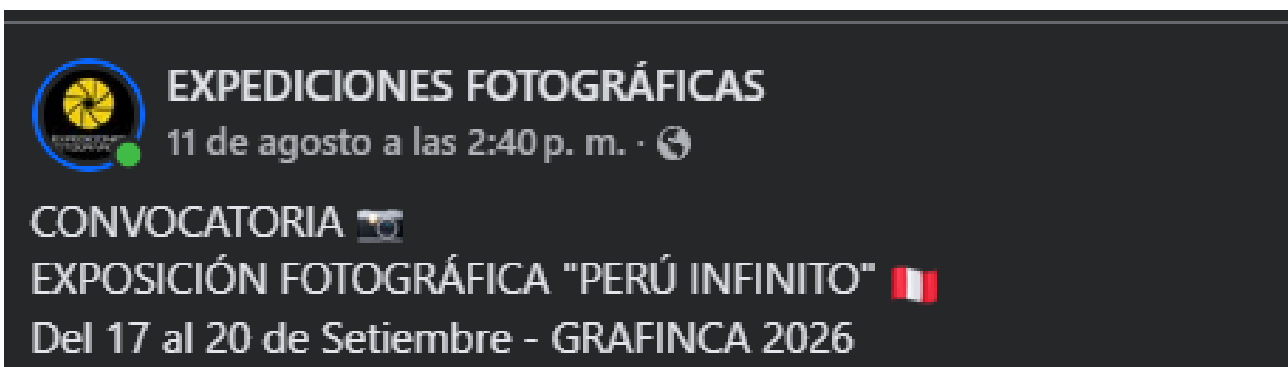
<https://maclima.pe/project/mac-foto/>

World Press Photo 2026
Muestra Internacional de Fotoperiodismo

6 noviembre - 13 diciembre 2026
Exposición



<https://www.cccb.org/es/w/exposiciones/world-press-photo-2026>



<https://www.facebook.com/photo?fbid=1057411376660738&set=a.215318757536675>

Exposición actual

CHAMBI. Historia, oficio, archivo y legado

Muestra antológica de fotografía



Se inaugurará una extensa exposición antológica dedicada a la obra del gran artista peruano Martín Chambi reconocido internacionalmente como uno de los grandes maestros de la fotografía.

La exposición propone un recorrido por la trayectoria artística de Chambi, articulada en torno a cuatro grandes ejes temáticos: historia, oficio, archivo y legado.

La muestra reúne casi 200 fotografías, muchas de ellas inéditas.

A través de retratos, paisajes, escenas urbanas, festividades populares, monumentos arqueológicos y registros de la vida cotidiana, la exhibición revela la profundidad estética y documental de la obra de Chambi, que transformó la representación visual del mundo andino. Asimismo, pone en valor el trabajo de conservación, investigación y difusión desarrollado por la familia Chambi y

diversas instituciones nacionales e internacionales que han contribuido a preservar el centenario archivo fotográfico.

Su archivo, conformado por más de 40 mil negativos y centenares de copias originales, constituye hoy uno de los repositorios fotográficos más importantes del país y un invaluable testimonio del paisaje geográfico, social y cultural del Perú del siglo XX.

Organiza el Centro Cultural Inca Garcilaso en colaboración con la Asociación Martín Chambi con la curaduría de Peruska Chambi y Karen Bernedo. La exposición -que ha contado con el apoyo de la Fundación BBVA, el Centro Cultural de España, el Centro Cultural de la Universidad del Pacífico, la Universidad de Lima, MINSUR y el Estudio Kresalja.

Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores Jr. Ucayali 391, Lima, hasta el 6 de septiembre de 2026, de martes a viernes, de 10 am a 8 pm; y, sábados, domingos y feriados, de 10 am a 6 pm. El ingreso es libre.

Por:

Karla Velezmoro

Un rincón para compartir momentos que ocurren a la vuelta de la esquina, ya sea en la realidad o... en los bordes de la imaginación.

EL NOVIO



Karla se miró en el espejito, se acomodó los ganchitos en el pelo y se puso su casaca rosada. El timbre sonó y salió corriendo a abrir la puerta. Era Eliana.

—¡Qué linda estás! —le dijo.

—Es que es el Día del Amor —replicó Karla.

Eliana sonrió y le dijo que seguro ya la estaban esperando.

—¡No se demoren! —gritó doña Clara desde el fondo.

Eliana tomó de la mano a Karla y salieron rumbo al parque, a solo una cuadra. Karla daba saltitos, sentía que el corazón se le iba a escapar y no podía evitar sonreír. ¡Qué importa si me falta un diente!

Apenas cruzaron los árboles de eucalipto, lo vio. Era blanco, delgado, de cabello negro y rizado. Vestía jeans, casaca azul y llevaba en las manos una cajita y un ramo de flores. Karla le soltó la mano a Eliana y corrió hacia él.

—¡Hola, David! —dijo.

Él se agachó para mirarla de frente y le entregó la cajita. Ella la abrió: una muñequita de cabello verde.

—Mi bella genio —le dijo él, y se le formaron dos hoyitos en las mejillas.

Karla esperaba las flores. Miró el ramo, miró a David, esperó.

Él sacó una rosa suelta y se la puso en la mano.

—Para ti —le dijo, sonriendo.

Karla apretó la rosa contra el pecho y se quedó viendo cómo David le entregaba el resto del ramo a Eliana.

—¡Feliz día! —le dijo.

Esa fue la primera vez que Karla hizo de chaperona. No sería la última.

LO QUE LAS ESTRELLAS NO CUENTAN

Caminé durante horas bajo una noche fría y silenciosa, siguiendo una ruta que parecía perderse entre las montañas. Quería llegar a la cima, allí donde el cielo parecía estar más cerca de la tierra, para fotografiar las estrellas.

Casi cinco mil metros sobre el nivel del mar.

El aire era cada vez más delgado, enrarecido. Respirar era un esfuerzo. Cada paso pesaba. El cuerpo pedía detenerse, pero arriba, muy arriba, las estrellas esperaban.

Y cuando finalmente llegué, estaban allí.

Bailaban sobre el firmamento como pequeñas luces suspendidas en la inmensidad, como si el universo hubiera decidido regalarme, por un instante, su danza secreta.

Levanté la cámara.

El frío, el cansancio, la respiración entrecortada, la soledad y el esfuerzo quedaron fuera del encuadre.

En la fotografía solo quedaron las estrellas y las montañas.

Luego, cuando alguien viera aquellas fotos, quizás diría: «Qué hermoso». «Impresionante». «Excelente fotografía».

Quizás alguien, maliciosamente, agregaría: «Una foto más de estrellas». O simplemente las miraría con indiferencia, sin mayor curiosidad. ¿Quién sabe?

Pero casi nadie preguntaría:

¿Cómo llegaste hasta allí?

¿Quién sabría del frío que mordía mi piel?

¿Quién imaginaría cada paso, cada respiración, cada instante en que el cuerpo quiso rendirse?

Nadie lo vería. No importaría.

Porque la fotografía suele mostrarnos el instante, pero esconde el camino.

Y quizá por eso una fotografía nunca es solamente lo que vemos.

Detrás de cada imagen existe una historia que no entra en el encuadre: un esfuerzo, un silencio, una espera, un miedo, un sueño.

Tal vez fotografiar sea también eso:

Caminar hacia lo invisible para regresar con un pedazo de luz.

Víctor Mallqui



Expone:

Víctor Vasquez Ruiz

Mi nombre es Víctor Vásquez Ruiz. Soy economista con Maestría en Desarrollo Humano por la PUCP y estudios de posgrado en Evaluación de Políticas Públicas por FLACSO Argentina, además de investigador y docente universitario en la UNMSM.

La fotografía siempre ha estado vinculada a mis intereses laborales y académicos, consolidando mi mirada analítica y exploración humana desde las relaciones comunitarias. Por ello, para mí la fotografía trasciende el ámbito estético y se consolida como una poderosa herramienta pedagógica, de sensibilización y de denuncia social frente a contextos de profunda des-



igualdad. Es un medio capaz de visibilizar memorias, interpelar al espectador ante realidades invisibilizadas y construir, desde un diálogo silencioso entre la luz y la sombra, un canal de transformación, empatía y testimonio crítico sobre el devenir humano y territorial. Aspiro a contar historias desde el respeto y la sensibilidad, reflejando la dignidad y la riqueza cultural de cada comunidad que visito. Más que registrar un lugar, busco que mis imágenes sean un puente que invite a detenerse, mirar y sentir.”

UMBRA HUMANA: EL REVERSO DE LAS HORAS

Por Víctor Vasquez

Capturar la noche y el contraluz a través de una lente no es documentar la ausencia de luz, sino presenciar la génesis de una realidad paralela, en este universo los contornos rígidos y las certezas diurnas se disuelven. Nos oponemos con vehemencia a la tiranía del disparo instantáneo y el automatismo del ojo contemporáneo, recurrir a la larga exposición constituye un acto de contemplación donde el obturador permanece suspendido y receptivo, asimilando los secretos que la penumbra revela solo a cuentagotas en complicidad entre el tiempo y la luz. Componer en la oscuridad es ordenar los claroscuros para trazar una geografía íntima sobre el vacío.

Las reglas del encuadre y las proporciones perfectas de la simetría carecen de vitalidad si no persiguen el pulso latente de la existencia. Más allá de nivelar el horizonte, la composición busca conectar con el fuero interno del espectador y su sensibilidad. En este proceso, el contraluz funciona como la herramienta lírica: al colocar la luz a espaldas del sujeto, el plano convencional se desvanece para dar paso a la silueta en estado más puro. Esta técnica desmaterializa los cuerpos al prescindir de todo adorno innecesario, no persiguen la identidad evidente que ofrece la nitidez de un rostro o los detalles redundantes de una vestimenta. Nuestras fotografías busca registrar la re-



Fotografía: El Observador del Cielo Chankillo”

La silueta humana se reduce a su mínima expresión existencial frente a la inmensidad del manto de nubes del paisaje prehispánico. El contraluz extremo despoja la escena de cualquier distracción, dejando únicamente la esencia del ser humano en actitud contemplativa ante la escala del infinito y la memoria del territorio. Lugar Huarmey

sonancia espiritual del individuo traduciéndolos en poesía visual.

Los sujetos que cruzan el encuadre dejan de ser personajes anónimos y se convierten en símbolos atemporales de la especie. La condición humana no necesita ser gritada en estas imágenes; se manifiesta sin estridencia a través de contornos tenues en medio del entorno vacante: capturando las manifestaciones cotidianas y comunitarias, con sus movimientos de expresiones rituales y colectivas, dignos manifiestos de

la fotografía nocturna y contraluz. Por ello comprender fotográfica desde esta mirada exige reconocer que la cámara no pretende duplicar la percepción del ojo biológico, sino develar la chispa vital oculta tras las sombras y rescatar el testimonio invisible que el tiempo esculpe en cada figura. En medio del claroscuro, la fotografía permanece como testigo del devenir para entablar un diálogo silencioso con la sensibilidad ajena.



Fotografía: “La Danza del Fuego y la Tradición”

En el entorno comunal, el movimiento del baile nocturno se enfrenta a la helada de la madrugada en un acto de resistencia y celebración. Alrededor del fuego, las manos unidas en ronda encarnan el tejido de la comunidad ancestral; la luz proyectada por las llamas deja al descubierto la búsqueda colectiva de amparo, calidez y corresponsabilidad para hacer frente juntos a la penumbra y al tiempo. Lugar: Isla de Amantaní Puno.

Fotografía: “La Gran Hoguera”

La fuerza indomable del fuego es encauzada por la mirada del lente. La iluminación cálida y vehemente de las llamas rompe la penumbra andina, fragmentando el espacio entre la abstracción del humo y las siluetas de la comunidad congregada alrededor del calor. La fotografía convierte el acontecimiento en un poema visual de luz, sombra y encuentro comunitario. Lugar Isla de Amantaní Puno.



Fotografía; “El Camino entre las Sombras”:

En las alturas de Chumbivilcas, el tránsito estirado y dramático de las nubes sobre un callejón andino evidencia el fluir del tiempo en contraposición con la inmutabilidad de la piedra. El uso de la larga exposición permite que el obturador permanezca receptivo, dejando que el cielo respire e imprima su dinamismo sobre la silenciosa quietud del pueblo. Lugar: Cuzco



Fotografía “El Reposo de las Barcas”

El abrigo mutuo de dos embarcaciones pesqueras varadas al ocaso compone una escena de serena complicidad. Aquí, el tiempo se materializa en el suave degradado del crepúsculo; la cámara actúa como un testigo paciente que absorbe los últimos vestigios de luz violeta del día, convirtiendo el mar y el cielo en un lienzo estático donde las barcas permanecen suspendidas en una calma eterna. Lugar: Pacasmayo



Fotografía: “El Salto al Infinito”

La figura humana capturada en pleno salto con los brazos abiertos frente al mar. El sol directo y su reflejo sobre el mar anulan por completo las facciones del cuerpo en el aire. Al carecer de rostro, la persona se convierte en un símbolo puro de liberación, energía y comunión con la naturaleza. Lugar. Pucusana.



Fotografía: “La Vibración Colectiva”

En medio del dinamismo nocturno, la mezcla de humo y luces de neón genera una textura abstracta y pictórica en el aire. Bajo los destellos magentas del concierto, los individuos pierden sus fronteras personales para fusionarse en un solo cuerpo orgánico. La escena captura la fuerza de los elementos en las festividades urbanas, encarnando la esencia de la fotografía social abstracta mediante una masa humana que late a una misma frecuencia artística. Lugar: Barranco





Fotografía: “El Músico de la Noche”

Un violinista solitario se convierte en la máxima expresión del manifiesto al mostrar la fragilidad y la resiliencia de la condición humana. En medio de la inmensidad de la arquitectura colonial y republicana, una farola urbana se transforma en un faro alquímico: su luz cálida baña las texturas de la piedra y la madera de la enorme puerta, ordenando la penumbra y erigiendo un escenario místico donde la música resuena contra el silencio de la noche

El desorden ordenado



Fotografía: Víctor Mallqui