

**CORRIENTE
ALTERNA—**

escuela de arte y creatividad



CARRERA PROFESIONAL DE ARTES VISUALES

**“REVELAR LO INDÓMITO: LA CONSTRUCCIÓN DE
LO INDÍGENA Y LOS ESPECTROS DE LA
INSURGENCIA EN EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DEL
PROYECTO PERÚ-CORNELL”**

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OBTENER EL
GRADO DE BACHILLER EN ARTES VISUALES**

AUTORA:

JIMENEZ MANRIQUE, MARIA JESUS

ASESOR:

VEGAS CHAVEZ RIVA, CHRISTIAN GERMAN

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

LIMA, PERÚ

2025



CERTIFICADO DE ANÁLISIS
magister

TESINA FINAL

7%
Textos sospechosos



3% Similitudes

<1% similitudes entre comillas
<1% entre las fuentes mencionadas

4% Idiomas no reconocidos

Nombre del documento: TESISNA FINAL.pdf
ID del documento: 7ab4d402cd966c2876b6c33628803ec5d066d2bc
Tamaño del documento original: 1,26 MB

Depositante: GERMAN VEGAS CHAVES
Fecha de depósito: 22/5/2025
Tipo de carga: interface
Fecha de fin de análisis: 22/5/2025

Número de palabras: 16.969
Número de caracteres: 122.365

Ubicación de las similitudes en el documento:



Fuentes principales detectadas

Nº	Descripciones	Similitudes	Ubicaciones	Datos adicionales
1	revistas.icanh.gov.co República sin ciudadanos https://revistas.icanh.gov.co/index.php/ih/article/download/731/580 1 fuente similar	1%		Palabras idénticas: 1% (194 palabras)
2	freight.cargo.site https://freight.cargo.site/m/Q1796061635456689646221461333614/Azoulay-Historia-poten...	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (82 palabras)
3	haal.d https://haal.d/index.php/haal/article/view/155 3 fuentes similares	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (61 palabras)
4	bibliotecavirtual.clacso.org.ar http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf 2 fuentes similares	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (33 palabras)
5	hdl.handle.net La evolución ideológica del indigenismo peruano, una interpreta... https://hdl.handle.net/20.500.12672/16361	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (40 palabras)

Fuentes con similitudes fortuitas

Nº	Descripciones	Similitudes	Ubicaciones	Datos adicionales
1	portalrevistas.unipe.edu.ar https://portalrevistas.unipe.edu.ar/index.php/rale/article/view/209	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (36 palabras)
2	ddd.uab.cat Escribir historia significa dar su fisonomía a las cifras de los años. D... https://ddd.uab.cat/record/127353	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (27 palabras)
3	sentidofilmico.com Kuntur Wachana (1977) - SENTIDO FÍLMICO https://sentidofilmico.com/2022/03/31/kuntur-wachana-1977/	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (19 palabras)
4	www.theatlasgroup1989.org The Atlas Group Walid Raad Art Lebanon I... https://www.theatlasgroup1989.org/overcome	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (28 palabras)
5	revistas.unimagdalena.edu.co Antropología e historia: notas para una etnogra... http://revistas.unimagdalena.edu.co/index.php/jangwapanana/article/download/1957/1417	< 1%		Palabras idénticas: < 1% (20 palabras)

Fuentes mencionadas (sin similitudes detectadas)

Estas fuentes han sido citadas en el documento sin encontrar similitudes.

- <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:321763>
- <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:323184>
- <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:323827>
- <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:322288>
- <https://www.thomasullerperu.com/proyectos/proyectos-personales/tafos/>

Resumen

La presente investigación analiza críticamente el archivo fotográfico del Proyecto Perú-Cornell (PPC), desarrollado en la hacienda Vicos (Áncash) entre 1952 y 1966, como un dispositivo de poder neocolonial que perpetúa jerarquías raciales y epistémicas. Desde un enfoque decolonial, se examina cómo las imágenes producidas bajo este proyecto de antropología aplicada, impulsado por la Universidad de Cornell y el Estado peruano, no solo documentaron, sino que construyeron narrativas hegemónicas que redujeron a la comunidad vicosina a sujetos subalternos, negando su agencia política y cultural.

El marco teórico se sustenta en conceptos como “la colonialidad del poder” (Quijano), la “construcción del subalterno” (Spivak) y la “imagen dialéctica” (Benjamin). Se argumenta que el PPC operó bajo la lógica del “salvadorismo blanco”, legitimando una intervención paternalista que buscó modernizar a los indígenas a través de lógicas eurocéntricas, al mismo tiempo que ocultó sus resistencias. El análisis semiótico de las fotografías revela mecanismos de objetivación racializada que funcionaron como evidencia visual del supuesto “atraso” de la comunidad. Sin embargo, desde una lectura no domesticada, se pueden encontrar atisbos de agencia política que operan como grietas en el archivo neocolonial, exponiendo la rebeldía de un pueblo que negoció su representación dentro de un sistema diseñado para anularlo.

La metodología combina el análisis crítico de documentos históricos con prácticas artísticas decoloniales. Mediante técnicas de montaje, apropiación y recontextualización, se interviene el archivo para resaltar fisuras donde emergen gestos de agencia indígena: miradas desafiantes, posturas dignas o prácticas colectivas. Estos fragmentos, reinterpretados como imágenes dialécticas, desestabilizan la narrativa oficial y activan memorias subyacentes de insurgencia.

Se estudiaron referentes como TAFOS, proyecto de fotografía social dirigido por campesinos, y *Kuntur Wachana*, película realizada por una cooperativa agraria cusqueña, como ejemplos de autorepresentación que cuestionan la mirada colonial. Asimismo, se analizaron obras de Ariella Azoulay, Martha Rosler, Walid Raad y

Daniela Ortiz, cuyas intervenciones en archivos exponen violencias estructurales y proponen relecturas críticas.

Las conclusiones subrayan que el archivo colonial no es un repositorio neutral, sino un campo de batalla simbólico. La praxis artística decolonial emerge como herramienta para desarmar sus estructuras, transformándolo en un espacio de disputa donde lo subalterno reclama su lugar en la historia. Se enfatiza la necesidad de evitar enfoques extractivistas, priorizando colaboraciones horizontales con las comunidades afectadas. Finalmente, se plantea que la desobediencia epistémica, mediante la resocialización y la apropiación crítica del archivo, permite reescribir narrativas desde la herida colonial, desafiando las jerarquías que aún definen el imaginario social peruano.

Índice de contenidos

1.	Introducción	6
1.1.	Justificación	6
1.2.	Objetivos de la investigación	8
2.	Marco teórico y estado de la cuestión.....	9
2.1.	Contexto histórico.....	9
2.1.1.	Proyecto Perú-Cornell.....	9
2.2.	Bases teóricas.....	13
2.2.1.	Colonialidad.....	13
2.2.1.1.	Matriz de poder colonial: La espectrología del regimen hacendatario 15	
2.2.1.2.	<i>White savior complex</i> y el problema del indio	19
2.2.2.	La construcción del sujeto subalterno	23
2.2.2.1.	La antropología aplicada y la fotografía antropológica como instrumento de objetivación racializada	25
2.2.2.2.	El sujeto subalterno en el archivo del PPC: Agencia vs. representación paternalista.....	29
2.2.3.	Archivo y praxis artística decolonial	37
2.2.3.1.	Archivo como tecnología de poder	37
2.2.3.2.	Exhumar y resocializar el documento: Imagen dialéctica, montaje y contra-archivo	40
2.3.	Estado del arte	43
2.3.1.	TAFOS	44
2.3.2.	Kuntur Wachana	46
2.3.3.	The Natural History of Rape	48
2.3.4.	The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems.....	50

2.3.5.	The Atlas Group	51
2.3.6.	Castas blancas.....	53
3.	Metodología	55
4.	Conclusiones	56
	Referencias bibliográficas.....	58

1. Introducción

1.1. Justificación

Este proyecto surge del interés por explorar las posibilidades críticas del archivo fotográfico del Proyecto Perú-Cornell, entendido como un espacio de disputa simbólica donde se materializan las lógicas coloniales de representación a través de mecanismos de selección, clasificación y exclusión que reflejan y perpetúan relaciones de dominación. Este trabajo práctico-teórico busca, entonces, intervenir críticamente dicho archivo, desarticulando sus narrativas hegemónicas y proponiendo, por medio de la praxis artística, cuestionamientos y reflexiones sobre su composición. La aproximación a este tema como artista e investigadora formada en un contexto latinoamericano, marcado por las herencias del colonialismo, me permite reconocer en estas imágenes no solo documentos históricos, sino también dispositivos de poder que continúan definiendo las formas en que se narra la idea de nación y se construye al "otro" subalterno.

Desde una perspectiva académica, esta investigación se inscribe en los debates contemporáneos sobre la colonialidad del poder y la construcción visual del sujeto subalterno en el marco del Estado-nación peruano. El Proyecto Perú-Cornell, desarrollado en la década de 1950 en la hacienda Vicos (Áncash), no fue solo un experimento de antropología aplicada, sino también un ejercicio de construcción de subjetividades que perpetuó jerarquías raciales y de clase a través del archivo fotográfico. Sin embargo, más allá de su función documental, estas fotografías operan como lo que Walter Benjamin (2011) llamó "imágenes dialécticas": fragmentos cargados de tensión histórica que, al ser reactivados en el presente, pueden revelar las contradicciones del proyecto moderno-colonial.

En el ámbito artístico, este trabajo se nutre de prácticas decoloniales (estrategias artísticas que buscan denunciar y quebrantar la complicidad de la estética, el arte y sus instituciones con la reproducción del sistema colonial del poder) que utilizan el archivo como material de intervención crítica. Artistas como Daniela Ortiz o Ariella Azoulay han demostrado cómo el arte puede desestabilizar narrativas oficiales, ya sea

mediante la reapropiación de imágenes, la creación de contra-archivos o la performatización de la memoria.

A nivel personal, este proyecto es un intento por reconciliar mi posición en tanto artista limeña, consciente de su eventual complicidad con epistemologías extractivistas: sistemas de producción de conocimiento que, bajo lógicas coloniales, extraen y explotan saberes de comunidades marginadas, perpetuando relaciones de dominación y negando las condiciones históricas y políticas en las que surgieron tales conocimientos. La imposibilidad de trabajar directamente con la comunidad de Vicos me obliga a asumir una permanente reflexión sobre los límites éticos de esta investigación. Sin embargo, esta limitación refuerza mi compromiso con una práctica artística que no pretenda "dar voz" a otros subalternos, sino, más bien cuestionar los mecanismos que, desde el archivo, siguen determinando quién puede ser visto y/o escuchado y en qué términos.

En última instancia, este proyecto pretende desarmar al archivo: desmontar sus estructuras coloniales para quitarle las armas al poder y así poder reensamblarlo desde una imaginación indómita. Frente a un archivo que fue (o es) instrumento de dominación, la praxis artística se convierte en un gesto de insubordinación: un modo de rescatar aquellos fragmentos, como diría Benjamin, en los que el pasado interpela al presente para exigir justicia.

1.2. Objetivos de la investigación

Proponer una mirada crítica del sistema de representación del PPC a través de la práctica artística.

- Identificar en la bibliografía relacionada al PPC relatos de eventos en los que las nociones de sumisión y dominación son desafiadas.
- Analizar las imágenes correspondientes al archivo fotográfico del PPC para encontrar personajes, símbolos o rastros que sugieran actitudes similares a las relatadas en estos eventos.
- A partir de las teorías en torno al archivo como dispositivo colonial o imperial replantear una narrativa que cuestione la matriz de poder colonial y recupere historias de insurrección y acción política.
- Idear la disposición de las imágenes, textos y/u objetos en un espacio determinado para generar una nueva narrativa a través del montaje.

2. Marco teórico y estado de la cuestión

2.1. Contexto histórico

2.1.1. Proyecto Perú-Cornell

Desarrollado en la Hacienda Vicos (Carhuaz, Áncash), entre 1952 y 1966, esta iniciativa constituye un hito en la historia de la antropología aplicada en América Latina. Este programa, impulsado por la Universidad de Cornell y el Instituto Indigenista Peruano bajo la dirección de Allan R. Holmberg, profesor de antropología de dicha casa de estudios, buscaba implementar un modelo de desarrollo que prometía modernizar las condiciones de vida de la comunidad vicosina. De acuerdo con Holmberg, los objetivos del proyecto eran:

- (1) lograr, contando con la participación de la comunidad, que esta asumiera la posesión de su base agraria y poner fin a su sometimiento a la elite terrateniente, y (2) estudiar, en Vicos, el proceso de cambio a medida que se iba dando, haciendo así que avanzara la comprensión antropológica del cambio cultural. (Bolton et al., 2010, p. 13)

Vicos se caracterizaba por un sistema de explotación agraria que mantenía a sus habitantes, conocidos, como colonos, en condiciones de servidumbre y dependencia económica. Este sistema, que perduró desde el virreinato hasta mediados del siglo XX, estaba estructurado de manera similar al feudalismo europeo, donde los campesinos no eran propietarios de la tierra que trabajaban y debían solicitar permiso para realizar actividades fuera de la hacienda. La Hacienda Vicos tenía una particularidad, esta pertenecía a la Sociedad de Beneficencia Pública de Huaraz, una sucursal regional de una institución estatal de caridad que financiaba hospitales con los ingresos procedentes de contratos de arrendamiento que incluían el control de las tierras, de los trabajadores y los recursos.

Aproximadamente, 460 familias vivían bajo un régimen laboral que les obligaba a trabajar tres días a la semana sin remuneración a cambio del usufructo de pequeñas

parcelas para su subsistencia. Los testimonios de los vicosinos reflejan una vida marcada por la explotación. Los trabajadores eran frecuentemente arrendados a otros patrones para realizar labores en minas o en otras haciendas, lo que aumentaba su carga laboral y limitaba su autonomía. Este alquiler de mano de obra llegaba a compararse con el trato que se les daba a los animales de carga, pues los campesinos eran utilizados como "burros" para satisfacer las necesidades productivas de los hacendados. Además, las condiciones laborales eran severas; los campesinos trabajaban largas horas bajo amenazas y sin días libres significativos. Cirilo Tadeo Cruz, campesino de Paltash, cuenta al respecto:

[...] La hacienda no nos pagaba nada, al contrario, explotaba a nuestros padres y abuelos. Trabajaban gratis, ¿no ves que estaban en voluntad de los hacendados? Y si no querían trabajar les quitaban las chacras, los castigaban y los botaban. Cuando los botaban se iban por otros lugares. En la plaza de Vicos hay una piedra grande, huanca, esto servía para castigar con látigo, amarrando a la gente que no obedecía, mayormente a los ladrones. Se dice que ha sido para eso. (Zapata, 2005, p.20)

La estructura social en Vicos estaba profundamente jerarquizada. Los hacendados ejercían un control absoluto sobre la vida cotidiana de los colonos. Enrique Luna, uno de los administradores más recordados, era conocido por su autoritarismo y por imponer un régimen estricto que limitaba cualquier forma de subversión. En este contexto opresivo, los vicosinos dependían casi exclusivamente del patrón para su sustento básico. A pesar del trabajo arduo y constante que realizaban para la hacienda, las recompensas eran mínimas y muchas veces insuficientes para mantener a sus familias.

Durante las décadas de 1950 y 1960, el Perú experimentó un contexto de creciente movilización campesina, impulsada por la pobreza extrema y la explotación sistemática que sufrían los trabajadores agrícolas en las haciendas. Este periodo estuvo caracterizado por un sistema agrario que favorecía a una élite terrateniente, mientras que la mayoría de la población rural vivía en condiciones de precariedad y dependencia. La concentración de la propiedad de la tierra era extrema, con grandes

extensiones controladas por unos pocos hacendados, lo que limitaba severamente las oportunidades para los campesinos de acceder a tierras productivas.

La respuesta del Estado ante estas crecientes demandas fue limitada y a menudo represiva. Durante el gobierno de Manuel A. Odría (1948-1956), aunque se emitió un primer decreto que afirmaba que el Estado poseía la facultad de expropiar las tierras que no fueran cultivadas, no se implementaron acciones que propiciasen un cambio real. Es más, ante la falta de autoridad estatal, los grupos de poder, se adjudicaron la potestad de adueñarse de extensiones de tierra no registradas. Por más de dos décadas se emitieron y deliberaron una serie de decretos, leyes y propuestas que, de diversas maneras, buscaban llevar a cabo una reforma agraria sin alcanzar nada concreto en lo que respecta a la distribución efectiva de tierras. Esta falta de voluntad política para implementar cambios significativos llevó a un clima de frustración entre los campesinos, quienes comenzaron a organizarse y tomar tierras como respuesta a la opresión.

La sindicalización del campesinado fue un aspecto crucial de estas movilizaciones. La creación de federaciones como la Confederación Campesina del Perú (CCP) en 1947, demostró la capacidad organizativa y la determinación del campesinado para luchar por sus derechos. Estas organizaciones campesinas no solo se centraron en la recuperación de tierras, sino que también abogaron por mejoras en las condiciones laborales, acceso a servicios básicos como educación y salud, y una mayor participación política. La sindicalización permitió a los campesinos unir fuerzas y presentar demandas más efectivas al Estado, lo que aumentó su visibilidad y presión política. Los movimientos campesinos de la época fueron un antecedente crucial para la implementación del Proyecto Perú-Cornell. La intensa movilización y las demandas de tierra y mejoras en las condiciones de vida crearon un clima de urgencia que requirió una respuesta estratégica por parte de los actores políticos y académicos. El proyecto se insertó en este contexto como una alternativa que buscaba mitigar las tensiones sociales y políticas, promoviendo un desarrollo controlado y pacífico en lugar de una transformación radical del sistema agrario peruano.

En este sentido, el Proyecto Perú-Cornell se insertó en un marco contextual más amplio, influenciado por los intereses estado peruano y la política exterior de los

Estados Unidos. La participación de dicho gobierno en la región, especialmente en eventos como la deposición del gobierno de Jacobo Árbenz en Guatemala, sugiere que el proyecto también servía como una estrategia para mitigar el surgimiento de ideologías revolucionarias afines al socialismo o al comunismo que ya habían triunfado en China, Cuba y Bolivia. No obstante, esta noción de "desarrollo" a menudo conllevaba una visión paternalista y eurocéntrica que desestimaba las cosmovisiones locales, según Isbell (2010) "la teoría de la modernización era guiada por la creencia errónea de que los campesinos no podían ser sus propios agentes de cambio debido a sus valores conservadores" (p.374). De hecho, la catalogación de la comunidad vicosina como "atrasada" fue crucial, ya que era necesario convencer a los posibles financistas del programa de que Vicos era el espacio ideal para llevar a cabo este experimento de modernización.

Así, en un estudio previo realizado entre 1949 y 1951 por el antropólogo peruano Mario Vásquez y otros investigadores de Cornell, se estableció una línea base sobre las condiciones sociales y económicas de la comunidad, en la que se enfatizó su ubicación temporal y física fuera de los márgenes de la industrialización, controlando "todo factor contaminante que sugiriera que ella ya compartía los valores democráticos 'locales' (como lo sugiriese Gardner, de Carnegie), o para el caso cualquier tipo de organización política."(Bolton et al., 2010, p. 180)

El archivo fotográfico del Proyecto Perú-Cornell, entonces, se convierte en un recurso invaluable para analizar cómo se representaron estos procesos de modernización. A través de estas imágenes, es posible observar tanto los cambios físicos en la comunidad como las narrativas construidas alrededor del "desarrollo". Por ello, es crucial abordar estas imágenes con una mirada crítica, reconociendo que, como sistema de representación, pueden perpetuar estereotipos o visiones simplificadas de la cultura indígena. Su análisis, además de contribuir a una comprensión más profunda de los efectos del proyecto en Vicos, también invita a reflexionar sobre las implicaciones éticas y políticas de tales intervenciones. En un contexto donde el desarrollo sigue siendo un tema discutido, es esencial considerar cómo estas representaciones pueden influir en la memoria colectiva y en la identidad cultural de las comunidades afectadas. De este modo, el proyecto se presenta como un caso

paradigmático para explorar las tensiones entre modernización y tradición, así como los legados duraderos de las intervenciones externas en las comunidades indígenas.

2.2. Bases teóricas

2.2.1. Colonialidad

En su discurso de asunción al mando, frente a la presencia del rey Felipe VI de España, Pedro Castillo, el primer presidente campesino del Perú denunció que: "los tres siglos en los que este territorio perteneció a la corona española le permitieron explotar los minerales que sostuvieron el desarrollo de Europa, en gran parte con la mano de obra de los abuelos de muchos de nosotros". Este señalamiento de Castillo, más allá de su dimensión política, sintetiza una realidad estructural que la teoría decolonial denomina colonialidad: aquella matriz de poder que, tras la independencia de las colonias, perpetuó y, aún sostiene, jerarquías raciales, económicas y epistémicas fundadas en la dominación occidental. Como señala Aníbal Quijano (2000), la colonialidad no es un fenómeno circunscrito a los "tres siglos" de dominio español, sino una estructura remanente que reorganizó el mundo en torno a dos ejes inseparables: la clasificación racial de los cuerpos y la explotación laboral como base del capitalismo global.

Central en este andamiaje fue la fabricación moderna de la raza como tecnología de control. Lejos de ser una mera categoría descriptiva, fragmentó comunidades al instaurar diferencias epidérmicas como marcadores de humanidad. La supuesta objetividad científica, con sus mediciones craneales y taxonomías pigmentocráticas, otorgó a este proyecto un aura de inevitabilidad. Así, la ciencia devino cómplice activa en la desestimación sistemática de saberes no occidentales y su reemplazo por una geopolítica del conocimiento donde Europa se erigió como único sujeto válido de pensamiento.

Frantz Fanon expuso cómo este epistemicidio (erradicación sistemática de redes de conocimiento no occidentales o indígenas) no se limitó a silenciar voces, sino que

colonizó el inconsciente. En *Piel negra, máscaras blancas* (2009), describe el síndrome del colonizado: un desdoblamiento psíquico donde el sujeto internaliza la mirada opresora hasta convertirla en autorretrato. La consecuencia más perversa no era la sumisión física, sino la autonegación epistemológica: la convicción de que pensar con categorías propias equivalía a regresar a la barbarie.

En Perú, donde el 60% de la población se autodefine como mestizo según el INEI (2017), la colonialidad resurge en lo que la antropóloga Marisol de la Cadena (2014) llama racismo silencioso: una forma de exclusión social que, aunque rechaza explícitamente el determinismo biológico, perpetúa jerarquías raciales mediante categorías aparentemente neutrales como la educación, la cultura o la clase social. Las "dos repúblicas" del Virreinato (españoles e indios) persisten como espectros que estructuran acceso a educación, justicia y capital simbólico. El mestizaje, lejos de ser un crisol igualitario, opera como campo de batalla: se invoca como mito fundacional, pero se "racea" en lo cotidiano para marcar distancias con lo indígena, visto como lastre arcaico.

Cuando Castillo denuncia que "los abuelos de muchos de nosotros" sostuvieron el desarrollo europeo, no solo evoca el saqueo mineral, sino que desentierra un fantasma aún más denso: la matriz hacendataria, aquel régimen que convirtió cuerpos racializados en extensiones del latifundio. La colonialidad, lejos de ser una abstracción, tuvo su laboratorio concreto en las haciendas peruanas: microcosmos donde se ensayó la alquimia perversa de convertir sangre indígena y afrodescendiente en capital. La hacienda no fue solo un sistema económico, sino un dispositivo biopolítico que regimentó hasta los gestos más íntimos, desde el rezo hasta el cortejo, bajo la lógica del amo.

Este régimen no murió con la Reforma Agraria de 1969. Su sombra se proyecta en las jerarquías terratenientes que hoy se camuflan bajo retóricas de modernidad: las mismas que celebran al campesino como "objeto folclórico", servil al multiculturalismo neoliberal, pero que no dudan en terruquearlo cuando este se convierte en agente político, acusándolo de obstaculizar la vía hacia el progreso. La hacienda, en definitiva, sigue actuando en el presente desde su intangibilidad ideológica o, mejor dicho, desde su normalización como hecho histórico.

2.2.1.1. Matriz de poder colonial: La espectrología del régimen hacendatario

El régimen hacendatario constituyó el núcleo operativo del poder colonial en el Perú. Estas extensas propiedades surgieron como unidades productivas independientes de la economía tradicional indígena, consolidándose mediante la compra o apropiación de tierras. Sustituyeron a las encomiendas al volverse más viables frente al colapso demográfico indígena y la necesidad de los españoles de establecer empresas agrícolas y ganaderas autónomas. Bajo el control de españoles y criollos, las haciendas operaban como micro-estados: combinaban producción agrícola con un sistema de servidumbre que incluía esclavos africanos, indígenas encomendados y, posteriormente, culíes chinos. En *Hacienda, comunidad y campesinado en el Perú* (1976), Henri Favre describe a las haciendas como:

un sistema determinado de producción y de relaciones sociales [...] toda propiedad individual de tierras, cualquiera sea su extensión, sobre la que vive una población estable, directa e individualmente ligada al propietario o a su representante por una serie de obligaciones personales, tanto materiales como simbólicas, que la mantienen en estado de servidumbre, admitida o disimulada, o por lo menos en una situación primitiva de dominación y de dependencia. (pp.105-106)

Este escenario era posibilitado por una alianza tripartita entre gamonales, clero y magistrados, quienes legitimaban la explotación mediante dispositivos jurídicos, religiosos y hasta afectivos. El hacendado ejercía un dominio casi absoluto sobre la vida de los trabajadores, consolidado a través de mecanismos económicos y sociales. En las haciendas, especialmente las azucareras de la costa norte, el sistema de endeudamiento perpetuo ataba a los peones a la tierra: los adelantos en mercancías o dinero los obligaban a permanecer en la propiedad, generando una dependencia hereditaria. Este control se extendía a la vivienda, la alimentación y hasta las relaciones familiares, ya que las rancherías (aglomeraciones precarias dentro de la hacienda) facilitaban la vigilancia. Además, el gamonal solía actuar como juez informal, resolviendo conflictos y aplicando castigos físicos, lo que reforzaba su autoridad patriarcal.

En las haciendas funcionaba una reciprocidad asimétrica. El propietario permitía que sus "colonos" usufructuaran tierras y ganado, a cambio de trabajo y/o productos; les conseguía coca y aguardiente, les daba protección librándolos por ejemplo del servicio militar. [...] El poder de los gamonales sería una síntesis entre el uso de mecanismos consensuales, con la violencia ejercida cara a cara. El gamonal no fue un propietario absentista. Conocía muy bien a sus campesinos con los que podía comunicarse en quechua, pero con la misma frecuencia utilizaba el látigo y el cepo. El personaje era una mezcla de racismo con paternalismo. (Flores, 1997, p.23)

Por su parte, El Estado, mediante marcos legales, legitimó y protegió esta estructura de dominación. Desde la Colonia, las "mercedes de tierras" (concesiones reales) y las "visitas generales" (como la de Toledo en el siglo XVI) legalizaron el despojo de tierras comunales indígenas. En la República, leyes como la "composición de tierras" (1882) permitieron a los hacendados expandirse a costa de las comunidades, mientras el Código Civil de 1852 consolidó la propiedad privada. La ausencia de leyes laborales rurales permitió que persistieran formas de servidumbre disfrazada (enganche, peonaje por deudas). Además, el sistema judicial rural, controlado por las élites locales, ignoraba los abusos y criminalizaba las protestas, asegurando la impunidad de los hacendados.

El uso de la religión para justificar la dominación en las haciendas no fue un fenómeno nuevo, sino una adaptación del modelo colonial de las encomiendas, en el que los encomenderos debían "cristianizar" a los indígenas a cambio de su trabajo, y los religiosos validaban este sistema como parte de un "orden natural" dictado por Dios. Este discurso se trasladó a las haciendas, donde los sacerdotes, muchas veces coludidos con los hacendados, reforzaban la idea de que los indígenas debían obedecer a los gamonales como "siervos de Dios". La presencia de iglesias y capellanías dentro de las propiedades simbolizaba esta alianza. La religión, además, servía para atenuar el descontento social; festividades y rituales colectivos, como las procesiones, desviaban la atención de las condiciones de explotación y exaltaban la figura del patrón como "protector piadoso".

La confluencia de estos poderes creó un sistema casi ineludible. El hacendado manejaba la economía y la coerción física; la Iglesia proporcionaba legitimidad moral; y el Estado respaldaba la estructura con leyes y violencia institucional. No fue hasta entrado el siglo XX que llegó el derrumbe formal de las haciendas por dos vías convergentes: la Reforma Agraria de Velasco (1969), que expropió latifundios para crear cooperativas estatales, y las tomas de tierras gestadas por organizaciones campesinas. Pero, como advierte Flores Galindo (1999):

[...] con el ocaso de la oligarquía y de los gamonales ocurrió algo similar que con el eclipse de la aristocracia colonial. Desaparecieron los personajes, cambiaron los nombres, pero no variaron las relaciones sociales y las formas de organizar el poder. (p.38)

Jacques Derrida, en *Espectros de Marx* (1995), propone que ciertas estructuras de poder no mueren, sino que persisten como "fantasmas": formas residuales que acechan el presente desde los intersticios de la historia. Esta espectrología encuentra en el régimen hacendatario peruano un caso paradigmático, pues su arquitectura social sigue habitando las relaciones contemporáneas como un espectro que Derrida llamaría el *revenant*: aquello que vuelve sin ser invitado, alterando los límites entre lo vivo y lo muerto.

Vich (2018) explica este paradigma a partir de lo que Gonzalo Portocarrero identificó como "la cultura de la hacienda": un conjunto de hábitos, jerarquías y expectativas internalizadas que reproducen la lógica del antiguo patrón. El "fantasma del patrón" no es una metáfora, sino una estructura psicosocial: opera desde una dinámica en la que "la vida peruana aparece como un desesperado intento por ocupar ese lugar (por llegar a "ser patrones") para aprovecharse de los demás y ejercer poder." (pp. 225-226)

Como diría Fanon, "el colonizado es un perseguido que sueña permanentemente con transformarse en perseguidor" (2018, p. 47). En tal sentido, la figura del patrón se constituye como dispositivo para legitimar exclusiones sociales, dado que naturaliza las desigualdades al instaurar un orden social en el que las posiciones siempre se jerarquizan con el fin de hacerse del poder.

El discurso moderno está mediatizado por la vigencia de un discurso colonial, subterráneo, pero no menos influyente. Se trata del viejo discurso racista donde la dominación étnica y la desigualdad estuvieron reconocidas por las leyes. Este discurso funcionaba a favor de las élites criollas y blancas y el desmedro del mundo indígena. Si los deseos de igualdad y libertad no están internalizados en el Perú actual, ello obedece a la resistencia que suponen otros deseos igualmente presentes. La expectativa de sacar ventaja surge de la posibilidad de conocer al otro, de una visión jerarquizada de la sociedad donde no todos tenemos iguales derechos. (Portocarrero, 2010, citado en Vich, 2018, p.224).

¿Es posible exorcizar a este fantasma cuando el espectro se ha convertido en parte del sentido común? La hacienda pervive no como ruina, sino como gramática invisible que ordena gestos cotidianos. El fantasma aquí no está en las paredes derruidas, sino en la internalización de que el poder debe ejercerse como dominación vertical, porque persiste la imposibilidad de entendernos como iguales. La omnipotencia de este espectro radica en que las víctimas de la colonialidad terminan custodiando su propia opresión.

El vacío dejado por el patrón hacendatario no fue llenado por una reinención equitativa del poder, sino por una nueva casta de ingenieros sociales: intelectuales extranjeros y mestizos que, desde el siglo XIX, asumieron la misión de "redimir" al indígena integrándolo forzosamente al proyecto Estado-nación. Inspirados en el positivismo europeo, estos agentes diagnosticaban el "atraso indígena" como una patología a erradicar mediante la escolarización y la sustitución de cosmovisiones ancestrales por el culto al progreso material. Su retórica, aunque envuelta en universalismo ilustrado, reproducía la lógica del gamonal: el indígena seguía siendo un cuerpo por administrar, ahora no para extraer su fuerza de trabajo, sino para reformatear su subjetividad.

Esta "pedagogía de la salvación" operó como colonialismo internalizado. Si unos creían que la educación emanciparía al indio de su condición, otros promovieron la inmigración europea para "mejorar la raza", ambos, desde trincheras ideológicas opuestas; sin embargo, coincidían en un axioma: lo indígena era un déficit por superar, nunca una forma válida de habitar la modernidad. El Estado-nación peruano, en lugar

de cuestionar las jerarquías coloniales, las recicló bajo el mito del mestizaje: ser "ciudadano" implicaba renunciar a lenguas, rituales y modos comunales para adoptar el castellano, el individualismo y la devoción al mercado.

Este programa "modernizante" encontró su correlato institucional en proyectos de antropología aplicada como el que la Universidad de Cornell desarrolló en Vicos (1952-1966), donde antropólogos estadounidenses se autoproclamaron "tutores" de una comunidad andina, aplicando técnicas agrícolas industriales y promoviendo una aculturación que ellos mismos calificaron de "reforma controlada". Si antes el cura y el juez legitimaban la servidumbre, ahora el académico y el técnico internacional normalizaban la idea de que el desarrollo requería la muerte de lo indígena como sistema epistémico.

Dichas dinámicas caracterizan lo que se conoce como el "*white savior complex*" (complejo del blanco salvador), es decir, aquella creencia de que las soluciones al "problema del indio" deben ser diseñadas e implementadas por agentes externos, que, bajo un disfraz de neutralidad técnica, repiten el gesto colonial de negar al sujeto indígena como interlocutor político. Así, esta postura actualiza el diagnóstico de Mariátegui ("el problema del indio es el problema de la tierra") transformándolo en un problema de gestión cultural, donde la otredad indígena se reduce a indicador de pobreza o a fetiche multicultural, pero nunca a voluntad soberana.

2.2.1.2. *White savior complex* y el problema del indio

En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), José Carlos Mariátegui redefine "el problema del indio" como una cuestión estructural vinculada a la propiedad de la tierra y a las relaciones feudales heredadas del régimen colonial. Para el pensador marxista, la opresión indígena no era un "problema racial" ni un rezago cultural, sino el síntoma de un sistema económico basado en la explotación de comunidades andinas por parte de la oligarquía terrateniente. Por ello, "toda tentativa de resolverlo con medidas de administración o policía, con métodos de educación o con obras de vialidad, es un trabajo superficial o adjetivo" (Mariátegui, 1928: 30). Tal enfoque fracasaba porque, al ignorar la raíz material del conflicto (la propiedad

oligárquica de la tierra), se replicaban las estructuras coloniales que perpetuaban la explotación, generando ciclos de insurrección indígena y represión violenta que aún resuenan en las luchas por la tierra y la memoria en el Perú contemporáneo.

El Perú republicano, influenciado por el liberalismo europeo del siglo XIX, adoptó una noción de modernidad que equiparaba progreso con asimilación al modelo occidental. Las elites criollas, siguiendo las tesis positivistas de Auguste Comte y el darwinismo social, catalogaron al indígena como un obstáculo para la civilización. Como señala Marisol de la Cadena en *Indígenas mestizos* (2004), intelectuales como Francisco García Calderón y Javier Prado y Ugarteche articularon un discurso donde el indígena debía ser educado para superar el atraso y encarnar la razón europea, entendida como llave hacia el futuro. Este imaginario operó como lo que Antonio Gramsci denominó hegemonía cultural: las elites no solo impusieron su dominio económico, sino que naturalizaron la inferioridad indígena a través de instituciones educativas, medios de comunicación y políticas públicas.

El texto de Marisol de la Cadena revela cómo la intelectualidad peruana de principios del siglo XX, particularmente la vinculada al indigenismo liberal, operó como brazo ideológico del proyecto hegemónico al promover un mestizaje selectivo que diluía lo indígena en lo simbólico, pero lo perpetuaba en lo material. A diferencia del mestizaje biológico (mezcla racial), estas elites defendían un esencialismo cultural donde lo indígena era rescatado en tanto era considerado “decente”. Como señala la autora:

[...] el indigenismo, basado en los ideales de la decencia (una versión local de la *noblesse oblige*), llegó a convertirse en el pilar de la defensa de los caballeros cusqueños, protegiendo específicamente a los hacendados —aquellos contra los que los indios luchaban. (2004, p. 104)

Tales nociones promovidas por las elites intelectuales peruanas, que celebraban lo indígena como símbolo estático mientras cuestionaban la autonomía de las comunidades, no fue un fenómeno aislado. Funcionó como un prototipo del “*white savior complex*” (“complejo del blanco salvador”), donde la autoasignación de roles civilizatorios justificó la perpetuación de jerarquías coloniales. El insistir en que el indio debía ser guiado o el asumir que era manipulado por otros, no solo reflejaba el

paternalismo de su clase, sino que delineaba un modelo que sería replicado y amplificado por agentes externos. Así, la lógica del salvador trascendió fronteras: si las elites locales se erigían como intérpretes, intelectuales y académicos extranjeros se autoproclamaron ingenieros de la modernización global, portadores de una objetividad científica que encubría nuevos colonialismos.

En *The White Man's Burden* (1899) Rudyard Kipling sintetizó décadas antes la retórica que vincularía para siempre "altruismo" y dominación: "Llevad la carga del Hombre Blanco/ Las salvajes guerras por la paz / Llenad la boca del Hambre / Y ordenad el cese de la enfermedad / Y cuando vuestro objetivo este más cerca / En pro de los demás / Contemplad a la pereza e ignorancia salvaje / Llevar toda vuestra esperanza hacia la nada". Estos versos, escritos para solemnizar la ocupación estadounidense de Filipinas, condensan el núcleo del "complejo del blanco salvador": la convicción de que ciertos pueblos necesitan ser redimidos por agentes externos, incluso contra su voluntad.

En las décadas de 1950 y 1960, bajo el paraguas de la Alianza para el Progreso (programa impulsado por Estados Unidos en la década del 60 para contener el avance del comunismo en América Latina mediante ayuda económica y reformas sociales), universidades y otras instituciones estadounidenses convirtieron al Perú en un laboratorio de experimentación social. Proyectos como Perú-Cornell, en el que antropólogos liderados por Allan Holmberg "tutelaron" a una comunidad andina para que esta pudiera liberarse del sistema de dominación hacendatario, operaron bajo un supuesto enfoque antropológico holista que, en realidad, nunca tuvo como eje los deseos campesinos de un cambio estructural, sino que facilitaron la ejecución de:

una de las principales finalidades estratégicas de Washington [la cual] era producir el crecimiento económico autosostenido en el tercer mundo para ayudar a inmunizar a los países en desarrollo de la insurgencia agraria y el comunismo. (Packenham, 1973, como se cita en Boston et al., 2010, p.220).

El "salvadorismo" blanco no es más que la manifestación de un orden mundial que sigue viendo al Sur Global como un espacio gobernable. Esta noción nutrida de la retórica de la Guerra Fría llevó a Fundaciones como Ford y Rockefeller a financiar

estudios que vinculaban el "atraso indígena" con la amenaza comunista, promoviendo reformas educativas y agrarias que, en la práctica, facilitaban el control transnacional.

En las décadas de 1930 y 1940, a medida que los intereses nacionales peruanos iban alineándose más con los de EE. UU. y con el deseo de cultivar las inversiones extranjeras [...] los indigenistas de Lima y los científicos sociales estadounidenses intercambiaron ideas sobre estrategias de desarrollo con qué resolver el "problema indígena" dentro del discurso de la aculturación. (Boston et al., 2010, pp.163-166)

Como señala Ross (2010), la posterior creación de los Cuerpos de Paz en 1961 bajo el gobierno de Kennedy significó un engranaje clave en la maquinaria geopolítica estadounidense durante dicha época. Este programa encarnó los postulados de la teoría de la modernización de Rostow, Lasswell y Holmberg, que reducían a las sociedades no occidentales a etapas infantiles del desarrollo, necesitadas de tutelaje para evitar su caída en el comunismo. Los voluntarios de los Cuerpos de Paz, que internalizaron la imagen del campesino como ser "pasivo" y "maleable", encarnan lo que Teju Cole (2012) denominó "*white savior industrial complex*" ("complejo industrial del salvador blanco") en referencia a un sistema donde la supuesta ayuda humanitaria enmascara relaciones de poder coloniales. Los voluntarios de los Cuerpos de Paz, al igual que los antropólogos de Cornell, se veían a sí mismos como portadores de luz en tierras "atrasadas", ignorando que su labor consolidaba un orden donde el "desarrollo" equivalía a subordinación a poderes imperialistas. Como señala Cole, "se trata de tener una experiencia emocional que valida el privilegio", y en el caso peruano, esa validación implicaba convertir a los indígenas en actores secundarios de su propia liberación, mientras las elites criollas y sus aliados extranjeros retenían el control epistémico y material.

Bajo este paradigma, la ciencia social devino tecnología de domesticación política y herramienta de contrainsurgencia. El proyecto conjunto entre académicos extranjeros y autoridades nacionales para incluir al indígena en la construcción de la nación buscaba producir un tipo específico de subalternidad funcional al capitalismo dependiente, un sujeto dócil cuyas demandas pudieran ser canalizadas hacia formas de ciudadanía no amenazantes. Su verdadero objetivo era vaciar de contenido

revolucionario la agencia del "indio moderno", un ejercicio que compone el núcleo de lo que Gayatri Spivak (2009) identifica como "la producción del subalterno": un proceso donde las voces marginadas son escuchadas solo en los términos que el poder central permite.

La construcción del sujeto subalterno no es, entonces, un residuo colonial, sino un proyecto inacabado que se renueva en cada crisis. Si en los 60 se necesitaba un campesino "modernizado" para frenar al comunismo, hoy se requiere un indígena "emprendedor" que no cuestione el neoliberalismo multicultural. En ambos casos, el poder opera mediante una doble violencia: borra las historias de resistencia y, al mismo tiempo, escribe nuevos guiones de sumisión donde el oprimido aparece como autor voluntario de su propia domesticación. La subalternidad no es una condición natural, sino una relación de poder que se nutre de la ilusión de inclusión, así, se actualiza la vieja pregunta de Spivak (2009): ¿puede el subalterno hablar, o solo se le permite balbucear en los idiomas prestados de sus "salvadores"?

2.2.2. La construcción del sujeto subalterno

El "sujeto subalterno" emerge como una categoría analítica para designar a aquellos grupos históricamente silenciados, cuyas voces y agencias han sido sistemáticamente excluidas de los relatos hegemónicos del poder. Según Spivak, el subalterno no es simplemente un oprimido, sino aquel a quien se le ha negado la capacidad de ser escuchado en los términos del sistema que lo margina: el subalterno "no puede" hablar, porque su discurso es traducido, distorsionado o borrado por las estructuras que lo oprimen. Esta condición no es accidental, sino resultado de un proyecto político que buscó convertir la diferencia (étnica, cultural, epistémica) en jerarquía, bajo la lógica de la colonialidad del poder descrita por Aníbal Quijano.

La necesidad de gestionar las subjetividades de estos grupos surgió como un imperativo para los Estados-nación poscoloniales. Tras las independencias, las elites criollas heredaron el aparato colonial y enfrentaron un dilema: cómo construir una identidad nacional unificada en territorios fracturados por diferencias raciales y culturales. La respuesta fue la invención del ciudadano ideal, un sujeto homogéneo

que encarnara los valores occidentales (individualismo, productividad, obediencia a la ley) mientras se despojaba de cualquier otro rasgo que no encajara en este ideal, los cuales, evidentemente estaban asociados a lo indígena, afrodescendiente u oriental. Implicó crear un “otro interno”: una figura contra la cual la nación moderna pudiera definirse como civilizada y progresista. En nuestro país, como recordaría Alberto Flores Galindo (1997):

[...] Javier Prado y Ugarteche insistirá en la "influencia perniciosa que las razas inferiores han ejercitado en el Perú". Francisco García Calderón envidiará a países que, como Chile o Argentina, están libres de "razas agotadas". [...] Clemente Palma [...] resumirá el pensamiento de muchos intelectuales peruanos al afirmar [...] que "la raza india es una rama degenerada y vieja del tronco étnico del que surgieron todas las razas inferiores. Tiene todos los caracteres de la decrepitud y la inepticia para la vida civilizada. Sin carácter, dotada de una vida mental casi nula, apática, sin aspiraciones, es inadaptable a la educación". [Y] En los años 20 de este siglo, el filósofo y catedrático universitario Alejandro Deústua, dirá sin ambages ni atenuantes, que el "Perú debe su desgracia a la raza indígena". (p.28)

Pero ¿por qué era vital la construcción de este “cuerpo no ciudadano”? El capitalismo dependiente, estructurado durante la Colonia, requería mano de obra barata y territorios explotables. Los Estados-nación, al heredar esta matriz, necesitaban asegurar que los grupos subalternos no cuestionaran su lugar en el orden económico. La construcción social de la raza permitió naturalizar la explotación y la internalización de la inferioridad constituyó un mecanismo eficaz para neutralizar resistencias.

Las ciencias sociales jugaron un rol clave en esta empresa. Antropólogos, sociólogos y médicos proporcionaron el marco científico para justificar la inferioridad del subalterno. Siguiendo a Said (2003), el científico europeo (y por extensión cualquiera que adoptara las lógicas de este) “construye, y el acto mismo de construir es un signo del poder imperial sobre los fenómenos recalcitrantes, al tiempo que una confirmación de la cultura dominante y su 'naturalización'.” (p. 202) La antropología, en particular, se erigió como herramienta para clasificar, nombrar y administrar al “Otro”, transformando su diferencia en dato cuantificable.

La construcción del sujeto subalterno no fue un acto de simple exclusión, sino de producción activa. Se requería fabricar un tipo específico de marginalidad: grupos lo suficientemente integrados para ser explotados, pero lo suficientemente alienados para no rebelarse. La ascendencia social del colonizado está aún condicionada por la renuncia a su ser. El vínculo entre este proyecto y las ciencias sociales se revela en metodologías que objetivaron al subalterno. La antropología aplicada, por ejemplo, no solo describía comunidades, sino que diseñaba estrategias para su “integración” al Estado. Expediciones etnográficas armadas con cámaras y fichas de campo no buscaban comprender, sino fijar identidades en taxonomías útiles al poder. Las fotografías antropológicas, con sus encuadres que exotizaban rostros y rituales, operaban como herramientas de control: reducían sujetos complejos a especímenes de estudio, perpetuando la idea de que ciertos cuerpos pertenecían al pasado, no al futuro de la nación. Esta objetivación racializada, lejos de ser una práctica superada, sigue informando cómo el poder imagina y gestiona la diferencia.

2.2.2.1. La antropología aplicada y la fotografía antropológica como instrumento de objetivación racializada

La antropología surgió en el siglo XIX como una disciplina dedicada al estudio de “culturas primitivas”, bajo el supuesto de que ciertos pueblos representaban etapas anteriores del desarrollo humano. Su metodología, basada en la observación participante y la comparación etnográfica, se consolidó como herramienta para catalogar sociedades no occidentales dentro de jerarquías evolutivas. Sin embargo, esta ciencia nunca fue neutral: su objeto de estudio, el “Otro”, se construyó desde una posición de poder colonial que convertía la diferencia en inferioridad. La antropología, así, operó como tecnología de clasificación racial, legitimando la dominación mediante narrativas de progreso y salvación.

En países colonizados, la antropología aplicada se desarrolló como brazo académico de los proyectos imperiales. Gobiernos y misiones científicas financiaron expediciones etnográficas con un doble objetivo: mapear territorios para su explotación económica y diseñar estrategias de control social sobre poblaciones indígenas. Estas prácticas transformaron a los pueblos originarios en objetos de intervención, cuyas acciones

debían ser corregidas o erradicadas para cumplir con los mandatos del Estado-nación. El antropólogo cultural Jason Pribilsky (2010) analiza la naturaleza del Proyecto Perú-Cornell en los siguientes términos:

[...] el cientificismo prestó un aire específico al proyecto de modernización en Vicos [...] Tal vez el rasgo más importante era una perspectiva que trataba a los indios no tanto como radicales y agitadores políticos, sino más bien como especímenes en placas de petri. [...] Si Holmberg y Cornell iban a adoctrinar a los campesinos y dirigirlos hacia modelos "locales" de "democracia", entonces el camino adelante, tal como lo indican, era el de la ciencia controlada. Controlar la revolución significaba controlar variables. (pp. 175-178)

La fotografía emergió como instrumento clave en este proceso. Cámaras en mano, científicos y fotógrafos capturaron imágenes que pretendían documentar "tipos raciales" y costumbres autóctonas. Estas fotografías, lejos de ser registros objetivos, fueron artefactos de poder colonial. Para Deborah Poole (2000), la fotografía junto con la ideología racial que contribuyó a materializar constituyó una "economía visual" en la que dos principios dominaron por completo:

El primero se refiere a la cualidad disciplinante de la visión en tanto tecnología espacial. Este impulso disciplinante aseguró que nuestras "miradas" del mundo -como la mirada de Humboldt- incluyeran un artificio estructurador a través del cual las imágenes podían ser espacializadas, segregadas, fetichizadas y, finalmente, separadas del mundo que "representan". [...] El segundo principio [...] se refiere al flujo o circulación de imágenes. A su vez, esta circulación requería que las imágenes fueran desarraigadas respecto a sus referentes materiales, de modo que pudieran ser comparadas con otras imágenes y, a través de esta lógica de equivalencia, llegaron a constituir una "realidad" de ellas mismas. (p. 262)

Al segregar y fetichizar los cuerpos indígenas mediante encuadres que los aislaban de su contexto, y al permitir que estas imágenes circularan como mercancías comparables en museos y tratados científicos, se creó un lenguaje visual universalizado donde lo racial se codificaba como dato objetivo. "La fotografía

contribuyó al proceso de cosificación, ya que las creaciones de la mente se convirtieron en realidades concretas y observadas registradas por el ojo mecánico de la cámara.” (Edwards 1994 p.7). Este régimen visual neutralizó cualquier posibilidad de negociación simbólica, imponiendo una lectura unidireccional distorsionada por la asimetría colonial, que producía un imaginario del “Otro” como problema a resolver dentro del proyecto civilizatorio.

El concepto de representación aquí es crucial. Como argumenta Ariella Azoulay (2008), toda imagen es un campo de negociación política donde se disputan significados. En el contexto colonial, sin embargo, esta negociación fue unilateral: el fotógrafo (blanco, europeo o criollo) decidía qué mostrar, cómo y para quién. Si la antropología era necesaria para entender aquello que se mostraba en la fotografía, entonces esta se convirtió en la ciencia de la representación. Como menciona Faris (1994):

[...] no se podía confiar en que el espacio de la impresión fotográfica hablara por sí mismo, la transparencia no era axiomática, y había que añadir texto, ya que el contenido era totalmente ajeno a los espectadores [...] En consecuencia, se producía un doble espaciamento, un doble movimiento de desplazamiento: por un lado, la evidencia haciendo cautivo lo extranjero [...]; por otro lado, situando la cita fotográfica en términos humanistas [...], familiarizando y domesticando su conferida autoridad, confrontando su evidente legitimidad [...], fijándolos en nuestro propio vocabulario denigrante - “ritual”, “mito”, “tribu”; en nuestras propias totalidades - “sociedad”, “familia”, “doméstico”, “religión”; o bajo nuestro patronazgo -su sacrificio requerido para la dignidad en nuestros términos, la “indignidad de hablar por otros” (p.255)

Las consecuencias para la subjetividad del subalterno fueron profundas. Al ser reducido a un “especimen étnico”, su identidad quedó fijada en categorías ajenas a su experiencia y voluntad. Las fotografías antropológicas, al exotizar rostros y rituales, reforzaron la dicotomía entre el “nosotros” civilizado y el “ellos” primitivo, internalizando en los colonizados una imagen degradada de sí mismos. Bell Hooks (1992) citando a Stuart Hall, describe la condición traumática de la experiencia colonial en el sujeto negro al enfatizar la conexión entre dominación y representación:

Las formas en que las personas negras, las experiencias negras, fueron posicionadas y sometidas en los regímenes dominantes de representación fueron los efectos de un ejercicio crucial del poder cultural y la normalización. No sólo, en el sentido “orientalista” de Said, fuimos contruidos como diferentes y otros dentro de las categorías de conocimiento de Occidente por esos regímenes. Tenían el poder de hacernos ver y experimentarnos como “Otros”... Una cosa es situar a un sujeto o conjunto de pueblos como el Otro de un discurso dominante. Otra cosa muy distinta es someterlos a ese “conocimiento”, no sólo como una cuestión de voluntad impuesta y dominación, sino por el poder de la compulsión interna y la conformación subjetiva a la norma. (p.3)

Siguiendo a Burgin (1982), "la estructura de la representación - punto de vista y encuadre - está íntimamente implicada en la reproducción de la ideología (el 'marco mental' de nuestros 'puntos de vista')" (p.146). El acto fotográfico, en tanto dispositivo ideológico que naturalizó la mirada colonial como única verdad posible, impuso una lectura pasiva donde el sujeto colonizado aparecía como mero objeto de estudio, nunca como interlocutor. Sin embargo, esta aparente inevitabilidad contenía una paradoja: al mismo tiempo que el aparato fotográfico ocultaba su propia textualidad (la selección deliberada de ángulos, fondos y símbolos), abría grietas donde el subalterno podía negociar su representación. Las miradas desafiantes, los cuerpos que se tensaban frente al lente o los gestos que interrumpían la pose impuesta, revelaban que incluso bajo un régimen visual diseñado para la cosificación, existía espacio para la “lectura activa (crítica)” que Burgin reclama. Estas micro-resistencias, aunque frágiles, cuestionaban la narrativa hegemónica desde dentro del archivo, demostrando que la misma tecnología que servía para oprimir podía convertirse, en manos (o miradas) inesperadas, en herramienta de agencia.

Estas tensiones entre dominación y agencia se vuelven más evidentes al analizar casos específicos como el Proyecto Perú-Cornell, donde la antropología aplicada no solo clasificó, sino que buscó reeducar subjetividades. Los archivos visuales operaron como engranajes de un artefacto racializador: gestos, vestimentas y rostros fueron codificados bajo parámetros que justificaban la intervención paternalista como "salvación científica". Estas dinámicas de construcción visual alcanzaron su máxima expresión en iniciativas donde la fotografía se combinó con otras técnicas de medición

y control (antropometría, censos) para producir un conocimiento totalizador sobre el subalterno. El PPC, como laboratorio de la colonialidad académica, encapsula la paradoja central de estos archivos: incluso en proyectos diseñados para borrar agencias, donde lo humano era performado bajo los términos del colonizador, persisten huellas de una subjetividad que se niega a ser reducida a mero dato. Estas contradicciones son sintomáticas de la disputa entre la representación impuesta y la memoria viva de quienes fueron catalogados como "objetos de estudio". Toda fotografía, por más colonizada, conserva huellas de un diálogo interrumpido, una invitación a desentrañar lo que el poder intentó silenciar.

2.2.2.2. El sujeto subalterno en el archivo del PPC: Agencia vs. representación paternalista

Figura 1

Realizaron trabajos en Vicos (La Prensa)



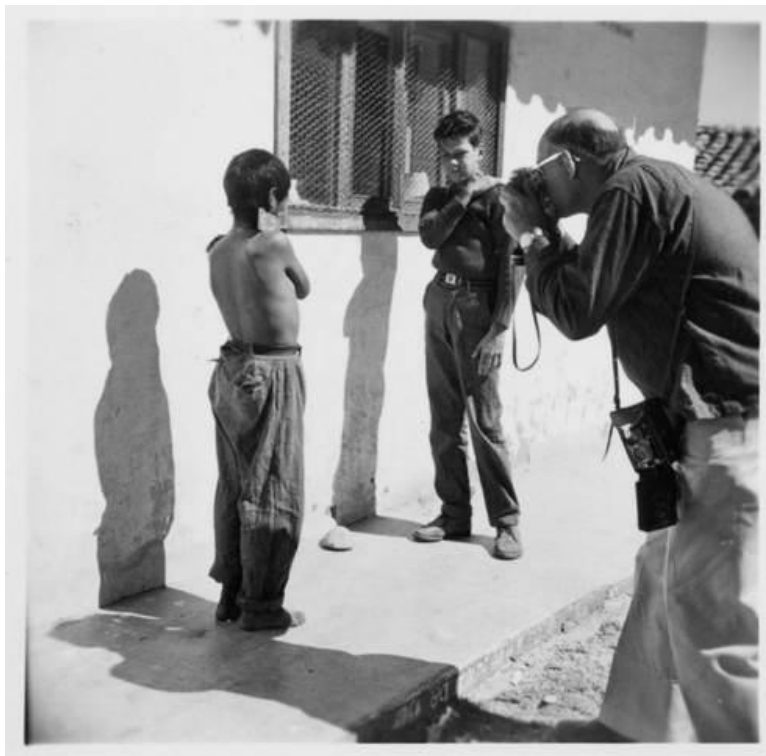
Nota. De " Colección Allan R. Holmberg sobre Perú, #14-25-1529. División de Colecciones Raras y de Manuscritos, Biblioteca de la Universidad de Cornell", 1955 (<https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:321763>)

El recorte periodístico rescatado de la publicación de La Prensa del 1º de abril de 1958 encapsula las tensiones inherentes al Proyecto Perú-Cornell (PPC). En él, Allan R. Holmberg, antropólogo director del proyecto, aparece en diálogo con otros académicos, quienes debaten "los aspectos del problema indígena del Perú". La imagen, desgastada por el tiempo y mutilada por un corte irregular, omite una parte de la frase: "cerca de cuatro mil indígenas han logrado ... cultura occidental". ¿Interiorizar? ¿rechazar? La fisura material del archivo periodístico refleja la ambigüedad del proyecto mismo: una narrativa incompleta que oscila entre la celebración del "éxito" civilizatorio y el silenciamiento de las voces indígenas. Detrás de los rostros de los académicos, se intuye una ausencia: la de los vicosinos, reducidos a cifras y sujetos pasivos en el relato de su propia transformación.

La foto del periódico, con su texto trunco, funciona, así, como metáfora del archivo neocolonial: un espacio donde lo no dicho (y lo no visto) revela tanto como lo explícito. Mientras el titular anuncia un plan que "abarcaría todo el país", la materialidad fracturada del recorte invita a interrogar qué se omitió en ese ambicioso diseño. ¿Qué significó para los vicosinos la supuesta "adopción" de la cultura occidental? ¿Fue una imposición o una negociación? El archivo del PPC, al igual que esta imagen, constituye un palimpsesto que, en sus grietas, vislumbra la lucha por redefinir la subalternidad no como destino, sino como campo de batalla.

Figura 2

Un hombre vestido con ropa occidental fotografía a un niño de Vicos



Nota. De " Colección Allan R. Holmberg sobre Perú, #14-25-1529. División de Colecciones Raras y de Manuscritos, Biblioteca de la Universidad de Cornell", ca. 1950-1965 (<https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:323184>)

Ariella Azoulay (2014) sugiere que "las fotografías como iconos son el resultado de regímenes soberanos que crearon archivos soberanos" (p.23). En la imagen [ver Figura 2], la disposición de los cuerpos, vestimentas y poses revelan un protocolo de representación diseñado para consolidar la subalternidad. El niño indígena, descalzo y semidesnudo, ocupa el margen izquierdo de la composición y su postura, con una mano tocándose el hombro, lo sitúa como objeto de estudio, un "especimen étnico" destinado a ilustrar esa otredad que el proyecto antropológico buscaba corregir. Azoulay señala que los archivos oficiales pueden "[...] institucionalizar violentamente a la persona fotografiada a través de una categoría que lo/la modela a su imagen" (p.24), y aquí, la humanidad del niño es eclipsada por la lente que lo convierte en dato etnográfico.

El ayudante y el fotógrafo encarnan la autoridad que define los términos de esta representación. Mientras el ayudante, con su mano en el hombro, dirige la pose del niño como un coreógrafo de la domesticación, el fotógrafo personifica la mirada

tecnificada que convierte cuerpos en evidencias de la misión civilizatoria. La cámara, elevada a la altura del rostro del niño, no solo captura su imagen, sino que impone un ángulo que refuerza la asimetría entre observador y observado. Esta dinámica, como apunta Azoulay, "[...] fusiona imagen, concepto y referencia" (p.24): el niño no es retratado como individuo, sino como encarnación del "problema indígena", un vacío a ser llenado por las normas occidentales. La pared blanca, carente de referentes culturales, opera como telón de fondo abstracto que universaliza su condición de "otredad", borrando las particularidades históricas que definen su identidad.

El acto fotográfico aquí no documenta, sino que construye. Como advierte Azoulay, "[...] las fotografías en archivos están basadas en una actitud instrumental hacia las imágenes, como si fueran significantes de un evento o situación típica" (p. 23). En este caso, la "situación típica" es la del indígena como proyecto inacabado, necesitado de intervención. El archivo del PPC, al almacenar estas imágenes, no solo clasifica cuerpos, sino que prescribe destinos: el niño de Vicos queda condenado a ser leído bajo la lógica del paternalismo académico, donde su agencia se diluye en favor de una narrativa que justifica la dominación como pedagogía. La fotografía, así, no es un registro, sino un acto de violencia simbólica que perpetúa la colonialidad en el plano visual.

La cultura visual, por lo tanto, operó como herramienta para integrar a los subalternos en el proyecto modernizador del Estado-nación. La fotografía de tres niños indígenas alineados en escalones con vestimentas contrastantes ilustra esta operación [ver Figura 3]. La evidente diferencia jerárquica de sus ropas equivalente a sus posiciones en los escalones, además de reflejar diferencias socioeconómicas, construye un relato de progreso donde la adopción de costumbres "modernas" simboliza ascenso social. Como señala Silvia Rivera Cusicanqui (2015) en su análisis del *Álbum de la Revolución* boliviano, estas imágenes convierten a los indígenas en "ornatos culturalistas" (p. 145), figuras estáticas cuya función es validar una narrativa de inclusión que en realidad perpetúa su subalternidad. La vestimenta sirve aquí como marcador de asimilación: un niño movilizable, con gorra y uniforme de estilo militar encarna la imagen de lo "ciudadano", mientras el semidesnudo personifica el "atraso" que justifica la intervención estatal.

Figura 3

Tres niños en los escalones de una escalera



Nota. De " Colección Allan R. Holmberg sobre Perú, #14-25-1529. División de Colecciones Raras y de Manuscritos, Biblioteca de la Universidad de Cornell", ca. 1950-1965 (<https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:323827>)

El contraste entre las prendas “modernas” y los harapos, evoca lo que la autora denuncia como “miserabilismo”: una representación que reduce a los subalternos a objetos de lástima, negando su capacidad como sujetos políticos (p.145). En el *Álbum de la Revolución*, los indígenas aparecen bailando o aclamando líderes mestizos, roles que los confinan a un folclorismo despolitizado. De manera similar, en la imagen del PPC, la solemnidad de las miradas y la rigidez de las posturas parecieran borrar cualquier rastro de autonomía. Los niños no son retratados como individuos con historias propias, sino como emblemas de una condición colectiva que el Estado debe administrar. Esta objetivación, como apunta Rivera Cusicanqui, legitima el clientelismo: al mostrar al subalterno como “pobre” o “necesitado”, se naturaliza la dependencia de las estructuras de poder que lo oprimen.

Los escalones, con sus niveles jerárquicos, sugieren un camino lineal hacia la civilización, donde cada peldaño representa un grado de asimilación. Sin embargo,

esta narrativa oculta que la “inclusión” siempre es condicional: el niño semidesnudo, aun ascendiendo simbólicamente, sigue siendo un recordatorio de lo que debe ser dejado atrás. Este mecanismo refleja la lógica del Estado-nación descrita por Rivera Cusicanqui: una modernidad que impone la “hegemonía absoluta de la cultura occidental” (p.145) mediante la erradicación de las diferencias.

Frente a esta maquinaria de representación, una mirada alternativa puede desentrañar rastros de agencia. La expresión curiosa del niño situado en el último peldaño, su postura que mezcla reserva y desafío, o la mirada erguida del que se encuentra en la parte más alta, a pesar de su atuendo impuesto, son gestos que podrían trascender el marco paternalista. Releer estas imágenes implica cuestionar la iconización que las reduce a “casos típicos” y, en cambio, buscar las fisuras donde lo no dicho resiste: la tensión en los hombros del niño central, la dignidad en la postura del que aparece en la izquierda, o la presencia incómoda del semidesnudo son huellas mínimas; pero persistentes que revelan que, incluso en los regímenes visuales más opresivos, el subalterno encuentra modos de habitar su imagen más allá de los designios del poder.

Figura 4

Espigando un campo de papas



Nota. De " Colección Allan R. Holmberg sobre Perú, #14-25-1529. División de Colecciones Raras y de Manuscritos, Biblioteca de la Universidad de Cornell", 1952 (<https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:322288>)

La fotografía *Gleaning potato field* [ver Figura 4], capturada al inicio del Proyecto Perú-Cornell, revela una tensión crucial entre la opresión sistémica y la agencia cotidiana de las mujeres vicosinas. Mientras el PPC priorizó la capacitación agrícola para hombres, excluyendo a las mujeres de técnicas modernas y llegando a desestimar su derecho a la recolección a finales del programa, la imagen documenta cómo ellas mantuvieron su presencia en los campos, incluso ante la desaprobación. Como señala Florence Babb (2018), la prohibición del *gleaning* (recolección residual) no solo empobreció económicamente a las mujeres, sino que les arrebató un espacio de sociabilidad y resistencia. Sin embargo, en esta fotografía, la disposición rítmica de los cuerpos, inclinados, en cucullas, concentrados en extraer tubérculos, sugiere una coreografía colectiva que trasciende la mera subsistencia. Las mujeres no aparecen como meras víctimas pasivas: su labor simultánea como trabajadoras y cuidadoras (evidenciada por la madre que carga a su bebé mientras cava) encarna una agencia que desafía la dicotomía entre lo doméstico y lo público.

Asignado por la Universidad de Cornell, el título en español de la fotografía: "Callpadoras (laurel)" podría ser un error de transcripción que invisibiliza la palabra quechua *kallpa* (fuerza). Este desliz refleja la miopía colonial de un proyecto que, al traducir prácticas indígenas a categorías occidentales, desvaneció significados profundos. La mujer en primer plano, doblada sobre la tierra con su hijo en su regazo, personifica esa *kallpa*: su cuerpo, envuelto en telas gruesas, resiste la doble carga del trabajo y el cuidado. Las herramientas en mano, aunque rudimentarias, son extensiones de un saber ancestral que el PPC buscó erradicar. Como señala Babb, incluso al "robar" papas escondidas en sus faldas, las mujeres desafiaban la autoridad del patrón, tejiendo redes de solidaridad que el archivo oficial omitió.

Esta imagen, leída fuera del marco paternalista, desmonta la narrativa de "miseria" que Rivera Cusicanqui critica en el *Álbum de la Revolución*. Lejos de ser "adornos culturalistas", las mujeres vicosinas emergen como sujetos históricos cuyos gestos (la firmeza al cavar, la protección del hijo, la colaboración tácita entre cuerpos) articulan una resistencia silenciosa pero palpable. La pendiente del terreno, que organiza la composición, no solo acentúa la dureza del trabajo, sino que simboliza la cuesta arriba que enfrentaron para mantener su lugar en un proyecto que las relegaba. La recuperación de estos microrrelatos de insurrección, desestabilizadores de la mirada colonial, restituye su agencia: no como excepción, sino como norma cotidiana en un sistema diseñado para negarla.

Estas fisuras en el registro visual del PPC exigen un enfoque que no se limite a denunciar la opresión, sino que active la memoria subyacente en los gestos, las herramientas y los silencios. Reinterpretar estas imágenes implica descolonizar la mirada, reconociendo que el archivo no solo contiene violencia, sino semillas de futuros alternativos. La madre con su hijo, las recolectoras, las papas usurpadas: todos son fragmentos de un contra-archivo oral y corporal que, al ser reensamblado, cuestiona las categorías hegemónicas y reclama un lugar para las subjetividades indígenas en la reescritura de la historia. Este ejercicio no es solo académico, sino político: un llamado a transformar el archivo en un espacio de praxis donde lo subalterno no se documente, sino que se dialogue.

2.2.3. Archivo y praxis artística decolonial

2.2.3.1. Archivo como tecnología de poder

El archivo, en su aparente neutralidad, es un dispositivo de guerra simbólica. No se trata solo de estanterías polvorientas o servidores digitales, es, en su totalidad, un sistema que decide qué voces perduran y cuáles se desvanecen en el olvido. Según Michel Foucault (2002), el archivo establece las condiciones de posibilidad del discurso, definiendo lo que puede ser enunciado, clasificado y legitimado en una época determinada. En *La arqueología del saber*, Foucault lo describe como “la ley de lo que puede ser dicho” (p.219), un sistema de reglas invisibles que organiza la emergencia de los enunciados como eventos regulados. Este ordenamiento no es estático: el archivo actúa como una máquina epistemológica que produce y transforma el saber, descartando ciertas voces mientras consagra otras. Así, el poder del archivo radica en su capacidad para normar la memoria colectiva, delineando los límites de lo pensable y, con ello, las identidades históricas.

Esta dimensión política del archivo se revela al observar sus raíces en la autoridad. Desde sus orígenes en el *arkhèion* griego (la residencia de los magistrados que custodiaban la ley), el archivo ha sido un espacio donde el poder se ejerce mediante la custodia de la memoria. Quienes gobiernan los documentos no solo preservan pruebas, sino que administran la verdad. Derrida (1997) subraya que la archivación no es un acto pasivo de registro, al contrario, es un gesto instituyente: “la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” (p.24). Cada selección, cada omisión, cada clasificación, más que un acto técnico, es un gesto soberano. A su vez, el archivo funciona como un suplemento de la memoria humana, un soporte externo que lucha contra el olvido, pero que, al mismo tiempo, está marcado por una pulsión de muerte, una tensión entre la acumulación compulsiva y los vacíos irreparables.

Los silencios del archivo son tan elocuentes como sus documentos. La creación de archivos implica una serie de filtros (¿qué se considera válido? ¿quién tiene derecho a narrar?) que operan como dispositivos de exclusión simbólica. En *Archiving the unspeakeable* (2014), Michelle Caswell, rescata los cuatro momentos claves que el

antropólogo Michel-Rolph Trouillot identifica para analizar cómo el poder se imbrica en cada etapa de la producción histórica:

[...] el momento de la creación de los hechos (la elaboración de las fuentes); el momento del montaje de los hechos (la elaboración de los archivos); el momento de la recuperación de los hechos (la elaboración de los relatos); y el momento de la significación retrospectiva (la elaboración de la historia en última instancia). (p.10)

En el “momento del montaje de los hechos”, el archivo actúa como un depurador que selecciona productores, evidencias y procedimientos, excluyendo aquello que no se ajusta a los marcos de inteligibilidad dominantes. Como señala Caswell, estas operaciones pueden traducirse a funciones archivísticas concretas: la evaluación (¿qué se preserva?), la descripción (¿cómo se categoriza?), la preservación (¿qué se prioriza?) y el acceso (¿quién puede consultarlo?). Así, los archivos constituyen los espacios institucionalizados de mediación entre el proceso sociohistórico y su relato. Imponen restricciones a lo debatible, transmiten autoridad, definen las normas de credibilidad e interdependencia y facilitan la selección de las historias que son relevantes en detrimento de otras.

El archivo, entonces, no es un espejo de la realidad, sino un campo de batalla donde se disputan las versiones “legítimas” del pasado. Los regímenes de poder (coloniales, patriarcales, capitalistas) han utilizado los archivos para consolidar sus narrativas hegemónicas, borrando las huellas de las resistencias, las subalternidades y las violencias estructurales. Como apunta Trouillot, los archivos no solo reflejan el poder existente, sino que lo producen al establecer los parámetros de lo debatible y lo creíble. Las exclusiones no son meros “errores” corregibles, son síntomas de una maquinaria que normaliza la ausencia de ciertos cuerpos, voces y experiencias.

Frente a esta instrumentalización del archivo, Derrida y Trouillot coinciden en señalar su carácter paradójico: aunque el archivo es un dispositivo de control, también contiene en sí mismo la posibilidad de su subversión. La materialidad del archivo (sus lagunas, sus contradicciones, sus fisuras) puede convertirse en un sitio de interrogación crítica. Los silencios más que vacíos pasivos, son huellas activas que

demandan una lectura a contrapelo. El desafío está en desentrañar cómo operan estas exclusiones y, al mismo tiempo, imaginar prácticas archivísticas que amplíen lo archivable.

En este sentido, el archivo no es solo un instrumento del poder, sino un espacio donde este puede ser confrontado. Verne Harris, archivista sudafricano, insiste en que “el archivo es la propia posibilidad de la política” (2007, citado en Caswell, 2015, p. 94). Para Harris, la archivística es un terreno inherentemente político y no una técnica neutral que se corrompe ante presiones externas: los archivistas son actores que, mediante decisiones aparentemente técnicas, participan en la construcción de memorias y olvidos. La política, a su vez, está tejida por lo archivístico, pues toda lucha por el poder implica una batalla por la interpretación del pasado.

Esta perspectiva abre la puerta a pensar el archivo como terreno de disputa, donde las comunidades marginadas pueden reinscribir sus historias mediante contra-archivos que desafíen las narrativas oficiales. Tales prácticas no se limitan a agregar voces a los repositorios existentes, sino que cuestionan los fundamentos mismos de lo que se considera digno de ser archivado. Se trata de un doble movimiento: exhumar los documentos silenciados y resocializarlos en marcos interpretativos que revelen su potencial disruptivo.

De este modo, el archivo como tecnología de poder deja de ser una cárcel definitiva de la memoria para convertirse en un campo en constante fricción. Su fuerza normativa coexiste con su vulnerabilidad ante la reapropiación crítica. Los silencios que produce pueden transformarse en puntos de partida para genealogías alternativas, donde lo no dicho irrumpe como interpelación ética y política. No se trata únicamente de denunciar las omisiones, sino de activar estrategias de montaje que rearticulen los fragmentos dispersos, creando constelaciones de sentido capaces de desestabilizar las narrativas hegemónicas. La respuesta no está en negar el archivo, está en transformar su función, convirtiéndolo en un espacio de lucha donde el pasado se reinterpreta y el futuro se disputa. En este ejercicio, la memoria deja de ser un patrimonio estático para convertirse en un proyecto colectivo, siempre inacabado, siempre en devenir.

2.2.3.2. Exhumar y resocializar el documento: Imagen dialéctica, montaje y contra-archivo

La imagen dialéctica, tal como la concibe Walter Benjamin, es un relámpago que atraviesa el tiempo: un instante en el que lo pasado irrumpe en el presente para desestabilizar la narrativa histórica dominante. No se trata de una simple progresión cronológica, sino de una constelación donde fragmentos olvidados chocan con el ahora, revelando tensiones silenciadas. Benjamin (2004, citado en Kuffer, 2011, p. 72) describe este fenómeno como una “cesura en el movimiento del pensamiento”, un corte que expone las grietas de la historia oficial. En esa fisura, lo reprimido (las luchas derrotadas, las voces marginadas) resurge con fuerza crítica, cuestionando la ilusión de un progreso lineal. La imagen dialéctica no es nostalgia, es un arma: al despertar memorias enterradas, desencadena una conciencia histórica capaz de interrogar el poder.

Si la imagen dialéctica es el destello, el montaje es, para Benjamin, la técnica que lo materializa. Inspirado por las vanguardias surrealistas y el teatro épico de Brecht, propone yuxtaponer documentos, fotografías o textos aparentemente inconexos para generar una “conmoción” interpretativa. Al extraer fragmentos de su contexto original y ensamblarlos en nuevas constelaciones, el montaje desnaturaliza las narrativas hegemónicas. Fragmentos documentales, fotografías olvidadas o memorias orales marginales además de revelar contradicciones, activan significados latentes. El montaje, entonces, no es una operación estética neutral: constituye un acto de sabotaje contra la autoridad del archivo tradicional, un ejercicio político que desmantela la potestad del relato único.

Esta lógica benjaminiana encuentra su correlato en el contra-archivo. Frente a los repositorios institucionales que custodian la memoria del poder, el contra-archivo emerge como un espacio de rebeldía donde se reinscriben documentos excluidos o silenciados. No se limita a acumular “pruebas” alternativas, sino que reorganiza los fragmentos en una gramática distinta, insertando perspectivas subalternas que contaminen la esterilidad del archivo. Como señala Caswell (2014) al rescatar la propuesta del archivista Eric Ketelaar en torno a la vida social de los documentos: estos no son entidades estáticas, cada consulta, cada reinterpretación, los “activa” de

nuevo, añadiendo capas a su “genealogía semántica”. El contra-archivo explota esta dinámica: si se resocializa un documento en un marco comunitario, este puede transformar su significado de herramienta de opresión a prueba de resistencia.

Al redefinir el concepto de “proveniencia”, tradicionalmente centrada en los creadores de los documentos, Jeanette Bastian (2003, citado en Caswell, 2014, p. 19) amplía esta idea para incluir a sus sujetos (aquellos silenciados por la violencia archivística). Al reconocer que los colonizados, aunque ausentes como autores, fueron “participantes activos” en la creación de registros, se impugna la lógica del archivo colonial. Esta reflexión se inscribe en lo que Ariella Azoulay (2014) ha denominado “historia potencial”. Para ella, el archivo compone un “sitio compartido” donde el pasado permanece incompleto, abierto a reconfiguraciones. La autora invita a desobedecer la “ley del archivo” para imaginar usos disruptivos y propone un “protocolo iconoclasta”:

[...] El mal de archivo nos instruye que no es la destrucción de las fotografías lo que está en discusión aquí, sino más bien la destrucción de iconos, de fotografías como iconos. Este aniquilamiento no puede suceder sin deshacer las fotografías que están exhibidas –y sin la destrucción del archivo como una institución para preservar el pasado–. El archivo preserva elementos de nuestro mundo en común, conserva aquello que nos permite moldearlo distintamente, de nuevo, en común. (p. 33)

La historia potencial, por lo tanto, convierte el archivo en un campo de batalla por el significado, así como la imagen dialéctica y el contra-archivo convergen en su capacidad para interrumpir el tiempo homogéneo de la historia. Benjamin (2011) hablaba del *jetztzeit* (el “tiempo-ahora”) como un presente cargado de potencial revolucionario, donde lo pasado se reconfigura en función de las luchas actuales. En ese sentido, el contra-archivo no busca “corregir” el relato oficial, sino fracturarlo, mostrando que toda narrativa es una versión provisional disputada por fuerzas en conflicto. Como escribe Azoulay, el archivo contiene “elementos de nuestro mundo en común” que pueden ser reelaborados colectivamente. Tal reapropiación más que un acto de nostalgia es uno de imaginación política: ¿qué futuros son posibles si

reensamblamos los fragmentos desde la “sub-versión”, es decir, desde aquellas versiones subterráneas que encarnan la insurgencia?

La praxis artística decolonial emerge precisamente en este cruce entre imaginación política y reinscripción material del archivo. No se trata únicamente de cuestionar las narrativas coloniales, es necesario también intervenir activamente en los soportes que las sostienen, transformando los documentos en herramientas de "desobediencia epistémica" (Mignolo, 2010).

Hoy más que nunca en la historia del mundo moderno/colonial el proceso se desplaza y cambia de dirección para construir estructuras de conocimiento que surgen de [...] experiencias y humillaciones generadas por la puesta en marcha y la constante actualización de la matriz colonial de poder. Estas cuestiones no se resuelven con políticas públicas y generosidad. Se necesita el vuelco decolonial y a partir de él [...] horizontes de vida basados en la pluriversidad como proyecto universal. (pp. 112 – 113)

La resocialización, apropiación y resignificación del archivo, en este marco, comprende un gesto político-estético que descoloniza la mirada y permite redimir al archivo de su destino como instrumento de epistemicidio para transformarlo en un artefacto donde se reescribe la historia con y desde los cuerpos colonizados. Este giro exige redefinir no solo el acceso, sino la propia noción de autoría. Desde esta perspectiva, la activación comunitaria de los archivos surge como alegato a la custodia institucional, de manera que estos dejen de ser mausoleos para volverse en espacios de intercambio donde se reconstruye el tejido social. Un contra-archivo abraza esta multiplicidad: en lugar de buscar una versión definitiva (ficción favorita del colonialismo), celebra la polifonía de voces que emergen al reactivar los fragmentos. La “incompletud del pasado” que menciona Benjamin (2003, citado en Azoulay, 2014, p. 20) no es una carencia: es una apertura, un recordatorio de que la historia se escribe y reescribe desde el conflicto.

Exhumar archivos, más que desenterrar papeles olvidados, implica reinscribirlos en contextos donde adquieran nuevos sentidos, devolverles esa agencia política que también le fue arrebatada a los sujetos subalternizados por el poder. Tanto la

exhumación como la resocialización superan el gesto técnico para devenir operaciones profundamente políticas que instituyen un acto de justicia epistémica al restituir a los documentos su capacidad de actuar en el mundo. La imagen dialéctica, el montaje y el contra-archivo revelan que la memoria no es tanto un patrimonio como un campo de disputa. Citando a Benjamin (2008, p. 307): “articular el pasado históricamente no significa reconocerlo ‘tal y como ha sido’ [...] Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro”. En ese relámpago, en esa fusión de pasado y presente, se enciende el brío de lo posible.

2.3. Estado del arte

La representación de comunidades campesinas es un tema que ha formado parte de la producción cultural a lo largo del tiempo en territorios como el nuestro, en el que la agricultura es un aspecto fundamental del tejido social. Los imaginarios reproducidos han tenido su origen tanto en la autorepresentación, como en la construcción externa, en su mayoría, relacionados a un sistema colonial o a una mirada despreñida de este régimen.

Para el presente proyecto, se han considerado como parte del análisis del estado del arte trabajos que se han desarrollado desde la autorepresentación del campesinado peruano durante las décadas continuas al desarrollo del Proyecto Perú-Cornell, tales como TAFOS o la producción cinematográfica durante el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. También, se han considerado propuestas artísticas más contemporáneas que, si bien no abordan el mismo contexto geográfico, operan a partir de las lógicas del archivo en relación a sujetos subalternizados o marginalizados; en esta categoría se encuentran los trabajos de Ariella Azoulay y de Martha Rosler. Por último, se han incluido proyectos de Daniela Ortiz y Walid Raad, quienes han elaborado archivos ficticios desde una mirada tanto crítica como satírica.

2.3.1. TAFOS

Figura 5

En camino a las tomas de tierra



Nota. De "Thomas Muller", por Luis Ccama, 1991
(<https://www.thomasmullerperu.com/proyectos/proyectos-personales/tafos/>)

El Taller de Fotografía Social, más conocido como TAFOS, fue un proyecto que surgió en el departamento de Cusco, en 1986, del trabajo de Thomas y Helga Müller, un matrimonio alemán que se había asentado en la zona. Esta propuesta de fotografía documental, ejercida por sus propios protagonistas (campesinos, mineros y migrantes), registró y documentó la vida de comunidades peruanas, especialmente en las regiones rurales y espacios urbanos marginados. Si bien este proyecto tuvo su inicio en la comunidad de Ocongate, en los años posteriores se fundaron otros 27, tanto en el norte, el centro y el sur del país, cuyos miembros, pertenecientes a diversas organizaciones sociales, crearon alrededor de 150 mil imágenes en blanco y negro.

TAFOS surge con un carácter de denuncia, pues Gregorio Condori, comunero de Ocongate que le pidió una cámara prestada a los Müller, "quería fotografiar a un juez de tierras que había solicitado una alpaca de pura raza como condición para dar un

veredicto favorable a los campesinos. Él tomó la foto del juez con la alpaca y se fue al Cusco". (Pastor & Müller, 2006). A partir de ese hecho, surge la idea de organizar talleres en los que campesinos y otros pobladores aprendieron a manejar la cámara que luego les permitiría fotografiar las diversas situaciones que conformaban su experiencia vital.

Las imágenes producidas desde necesidades tan variadas como las propias subjetividades de quienes las capturaban dan cuenta de un imaginario que se aleja de las representaciones exotizantes que por ese tiempo conformaban la idea hegemónica traducida en lo visual hegemonía visual en torno al campesino, mineros o el migrante andino. El archivo TAFOS es el reflejo del despliegue de una agencia sociopolítica que encuentra en la fotografía un dispositivo mediante el cual se pueden llevar a cabo ejercicios de autoafirmación, de construcción de memoria colectiva y de organización política.

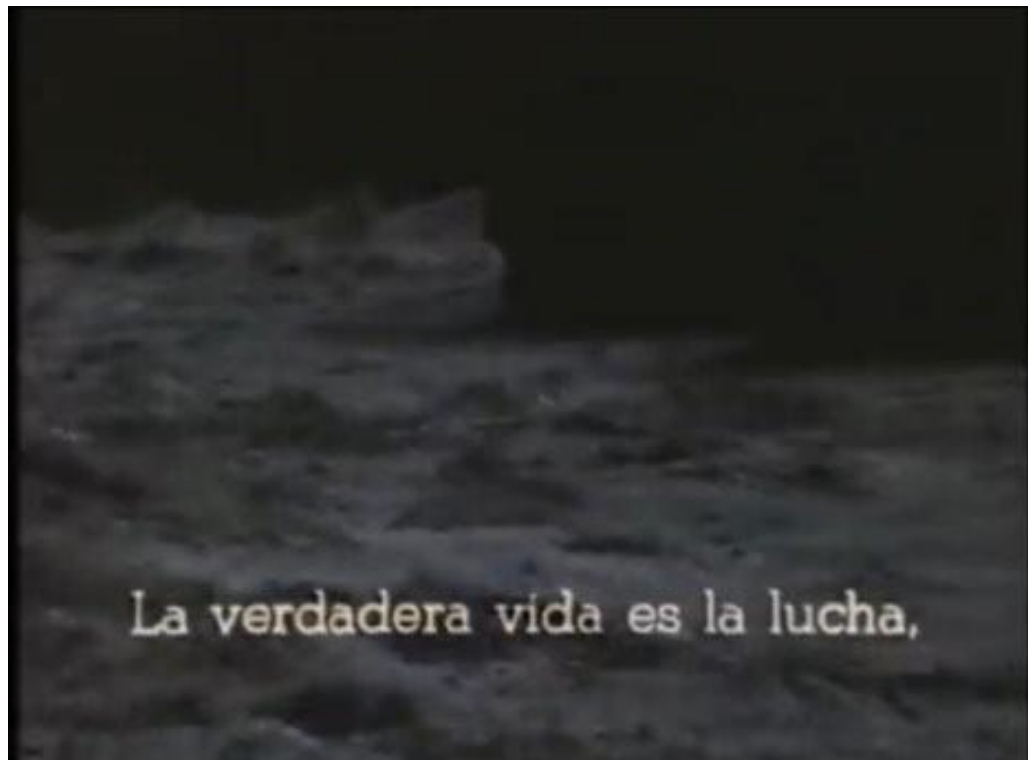
La socialización de estas imágenes entre los mismos miembros de la comunidad, que se daba a través de exposiciones itinerantes o por medio de periódicos murales, consolidaba el carácter colectivo de la producción de este archivo, al mismo tiempo que diversificaba las lecturas o los usos que se le podían atribuir a las fotografías; ya que en estas convivían momentos de goce y alegría como aquellos en los que se observa el trabajo en el campo entre viandas y risas o celebraciones festivas en las que las danzas son las protagonistas, junto a escenarios donde se pueden identificar situaciones de protesta o de debate entre los miembros de las organizaciones sociales.

Las fotografías de TAFOS componen un repositorio que no es únicamente un documento histórico enmarcado en una época de violencia, son imágenes que nos devuelven la mirada. Ya no es la cámara la que captura una "esencia", es el ojo "no entrenado" el que guía a la cámara en busca de rostros familiares, de encuentros atravesados por el afecto y la cooperación y de momentos en los que el campesino o la migrante puedan encontrarse a sí mismos.

2.3.2. Kuntur Wachana

Figura 6

Fotograma del largometraje "Kuntur Wachana"



Nota. De "Youtube", por Federico García, 1977 (<https://www.youtube.com/watch?v=157PC-ZA3HE>)

Kuntur Wachana, también conocida como *Donde nacen los cóndores*, es un docudrama peruano realizado en quechua. Dirigido por Federico García Hurtado, se filma junto a los campesinos de la Cooperativa Huarán de Cusco, que, en asamblea, acuerdan financiar una película que narre la historia de su formación como organización comunal agraria, lo que conllevó a que el guion esté netamente basado en los testimonios orales de los propios campesinos. El rodaje se inició en 1975, pero la postproducción se extendió hasta 1977. Este largometraje muestra un retrato de los movimientos sociales comunitarios en el mundo andino y a la par de *Runan Caycu* (1973), mediodrama de Nora de Izcue, constituyó un testimonio de los sectores radicales que apoyaron las reformas de la primera fase del gobierno militar, en el período presidido por Juan Velasco Alvarado (1968-75).

Este filme retrata uno de los tantos procesos que las comunidades campesinas en los Andes tuvieron que atravesar para poder hacer frente al poder gamonal y los diversos

mecanismos opresores que los subyugaban tanto en el plano laboral, como en el terreno judicial y político, pues no es sorpresa que los aparatos estatales, antes e incluso durante el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas de Velasco, estuvieran coludidos con la clase alta a la que pertenecían los dueños de las grandes haciendas y latifundios. En este contexto es que las tomas de tierras se tornan en una de las principales modalidades mediante la cual el campesinado fue capaz de restituirse el derecho a la tierra y es justamente esta voluntad propia, que actuó independientemente de las expropiaciones estatales, la que define todo el carácter de este largometraje. La agencia explícita de la comunidad que decidió financiar la película, evidenciada, además, en la decisión que tomaron de ser ellos mismos quienes interpreten sus propios roles, dan cuenta de una conciencia política que, para aquellos contaminados de un pensamiento colonial, no era compatible con una población largamente analfabeta e “incivilizada”.

Precisamente, una de las escenas más importantes del filme es aquella en la que dos destacados líderes campesinos, Saturnino Huillca y Mariano Quispe, comparten una conversación sobre dos cuestiones filosóficas universales: la vida y la muerte. La escena nos muestra a ambos personajes sentados en medio de los riscos de unas montañas, ambos miran al horizonte mientras Quispe, reconociendo a Huillca como un sabio, le pregunta sobre el significado de ambas cuestiones trascendentales. Las respuestas de Huillca mezclan procesos históricos como la llegada de “un bárbaro llamado Pizarro” con historias míticas como la que da nombre al territorio en el que se encuentran, articulando un discurso en el que la potencialidad política del mito se instituye como fuerza inherente de estos pueblos, capaz de desestabilizar el orden establecido.

En este caso, la figura del cóndor, integrada en numerosas festividades y rituales andinos, aparece como intermediario entre los vivos y los antepasados. Huillca menciona que ellos desaparecieron con la llegada de los españoles, que estas aves enceguecidas escupían sangre, pero que algún día volverán y cuando eso suceda, ellos también se levantarán de la tierra. Podemos inferir que Huillca equipara a los cóndores con aquellos antepasados que, luchando por defender su territorio fueron aniquilados y que cuando estos retornen, no tanto como resucitados, sino como fuerza

revolucionaria, podrán subvertir el sistema que los mantiene en un estado de dominación.

2.3.3. The Natural History of Rape

Figura 7

Vista de la instalación "The Natural History of Rape" en la 12^{ava} Bienal de Berlín



Nota. De "Berlin Biennale", por Silke Briel, 2022 (<https://www.berlinbiennale.de/en/personen/2985/ariella-aisha-azoulay>)

Ariella Azoulay (1962) es una curadora, cineasta y teórica de la fotografía y la cultura visual de origen israelí. Su trabajo tanto visual como ensayístico aborda el sistema compuesto por la fotografía, el archivo y los museos como dispositivos relacionados al imperialismo, la construcción de ciudadanía y la colonización. Para Azoulay, estas son tecnologías que operan como mecanismos de control, extracción y deshumanización, construyendo subjetividades e imaginarios de la opresión explícita o implícita. Sin embargo, ella propone que es justamente a través del "acto fotográfico", es decir el conjunto de relaciones entre los diversos actores que hacen posible la fotografía, que se puede tener un entendimiento de las imágenes que vaya

más allá de su carácter estrictamente estético o superficialmente interpretativo. Es el ejercicio de una interpretación más imaginativa, lo que ella denomina como “mirada civil”, lo que hace posible que el espectador reconstruya la situación fotografiada para advertir de las presencias ausentes en el encuadre, tomar conciencia de las condiciones que producen lo visible y reconocerse como parte de ese régimen escópico con la finalidad de cuestionar, debilitar y transformar las narrativas impuestas.

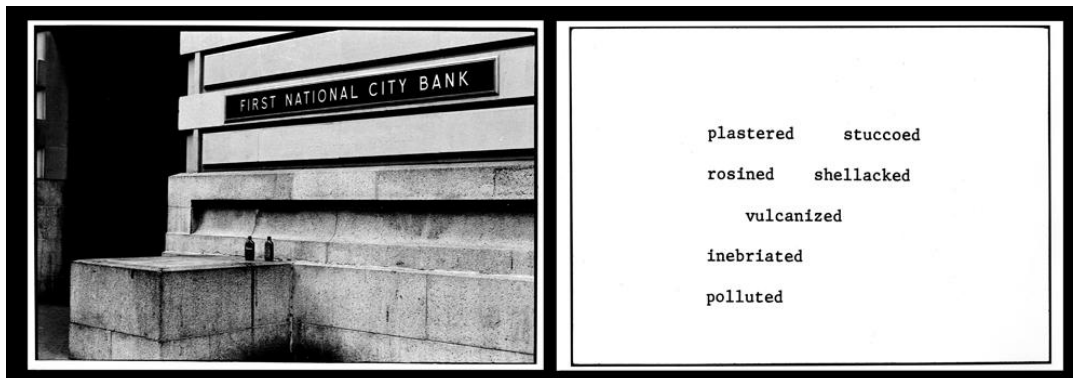
En *The Natural History of Rape*, Ariella Azoulay utiliza fotografías y textos que dan cuenta del contexto berlinés inmediatamente posterior al fin de la Segunda Guerra Mundial, en un intento por descubrir si a través de estos materiales es posible restaurar una memoria en torno a las violaciones masivas de las que fueron víctimas mujeres alemanas durante este periodo. El título de la obra hace una referencia crítica a “Sobre la historia natural de la destrucción”, de W. G. Sebald, señalando "procesos de naturalización de los cuerpos imperiales de gobierno" (Azoulay, 2016).

Al citar historias orales y escritas de mujeres que vivieron en la Berlín de 1945, la artista vincula la situación de vulnerabilidad en las que ellas se encontraban con las imágenes de la ciudad devastada. Azoulay plantea que las imágenes no pueden leerse de manera aislada, sino que, precisamente por el hecho de que apenas existen fotografías que tratan este tipo de violencia de género, es que estas deben entenderse como escenarios de actos violentos por extensión. Al intervenir en estos documentos históricos (comentando, reemplazando, superponiendo y enmendando) Azoulay inscribe aquí las perspectivas de las mujeres en Berlín que no pudieron aparecer en el archivo fotográfico del nuevo orden mundial establecido al final de la guerra.

2.3.4. The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems

Figura 8

Detalle de la instalación "The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems"



Nota. De "Martha Rosler", 1974 - 1975 (<https://www.martharosler.net/the-bowery-in-two-inadequate-descriptive-systems>)

Este proyecto de la artista, teórica y educadora estadounidense Martha Rosler (1943), está conformado por 24 paneles, cada uno (a excepción de los dos primeros) compuesto por una fotografía en blanco y negro y una hoja de texto tipografiada en la que pueden leerse palabras aparentemente inconexas. Las fotografías son registros de The Bowery, una calle en Nueva York que durante ese tiempo (1974-1975) era reflejo del impacto de la crisis económica en el marco del fin de la guerra de Vietnam. Junto a ellas, dispuestas en forma de listas o bloques, aparecen las palabras que la artista recogió de diálogos que entablaba con los transeúntes.

En este ejercicio de registro visual y textual, la artista plantea una nueva forma de documentar la miseria. Alejándose de la práctica tradicional de la fotografía documental, en la que el fotógrafo pareciera estar hablando por el otro, Rosler propone una mirada en la que es la ausencia de personas la que da pie a pensar en la condición humana a partir de las condiciones materiales. Son los objetos y los lugares retratados que, en su estado de rastro y abandono, explicitan el contexto socioeconómico de las fotografías.

Por su parte, las palabras, que componen un campo semántico en el que se entrecruzan problemáticas como el alcoholismo, la falta de vivienda, la guerra, los desplazamientos y la crisis económica, enfatizan el carácter fragmentario,

inconsistente e insuficiente de ambos documentos descriptivos. Lo que pretende evidenciar Rosler es que la práctica documental, en tanto ejercicio relativizante de la verdad, es parte de una tradición que tiende a perpetuar discursos hegemónicos, pues contribuye a mantener los sistemas sociales que busca revelar o cuestionar.

2.3.5. The Atlas Group

Figura 9

Referencias para la instalación "I was overcome with a panic at the thought that they might be right"



Nota. De "The Atlas Group 1989", por Walid Raad, 1994 (<https://www.theatlasgroup1989.org/overcome>)

Walid Raad es un artista contemporáneo libanés nacido en 1967 en Beirut. Su obra abarca video, instalaciones, performance y fotografía, medios que utiliza para explorar, mediante la mezcla de documentos reales con ficciones elaboradas, cómo eventos históricos violentos (especialmente la Guerra Civil Libanesa) afectan la memoria colectiva y la narrativa sociohistórica y cultural, a la par que cuestiona las versiones oficiales del pasado.

The Atlas Group es un archivo histórico ficticio creado por el artista entre 1989 y 2004 para investigar y documentar la historia contemporánea del Líbano, especialmente la guerra civil de 1975-1990. El proyecto funciona como una gran colección de documentos visuales, sonoros y escritos que abordan la vida cotidiana de ese período. Está compuesto tanto de material de archivo auténtico (fotografías antiguas, notas,

grabaciones) como de documentos ficticios creados por él mismo. Así, Raad invita al público a cuestionar la autenticidad de los documentos históricos y revela los sesgos hegemónicos (e incluso coloniales) que influyen en la historia oficial al proponer otras formas de memoria y conocimiento.

I was overcome with a panic at the thought that they might be right es una instalación que forma parte de este archivo y consiste en un modelo a escala que representa todas las detonaciones ocurridas en Beirut entre 1975 y 1991. Atribuida ficticiamente a Nahia Hassan, una topógrafa del ejército libanés, la pieza se presenta como una réplica exacta del modelo original supuestamente destruido por el parlamento libanés en 1994. El boceto de esta obra encarna la ficción documental típica de Raad: una mezcla entre datos técnicos creíbles y trazos subjetivos que parecen pertenecer a un archivo militar auténtico, pero cuya existencia es completamente inventada.

De esta manera, la maqueta constituye una ficción crítica que denuncia los silenciamientos, manipulaciones y tensiones que rodean la reconstrucción de Beirut tras la guerra. Raad inventa tanto la figura de Nahia Hassan como el conflicto parlamentario que supuestamente llevó a la destrucción del modelo para exponer cómo las huellas de la violencia quedan enterradas en los discursos oficiales, y cómo la memoria se convierte en campo de disputa política y simbólica. Presentar esta obra como réplica de algo borrado implica señalar lo que se ha perdido o se ha querido hacer desaparecer de la historia colectiva.

2.3.6. Castas blancas

Figura 10

Médicos y científicos blancos



Nota. De "Museo Reina Sofía", 2019 (<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/pinturas-castas-medicos-cientificos-blancos-caste-paintings-white-doctors-and>)

Utilizando recursos como el archivo, la performance, la pintura y el texto, el trabajo de la artista y activista peruana Daniela Ortiz (1985) se centra en denunciar las formas contemporáneas del colonialismo, el racismo institucional, el control migratorio europeo y las estructuras de poder patriarcal y capitalista. A lo largo de su carrera ha desarrollado una crítica aguda hacia las violencias estructurales que enfrentan las personas migrantes y racializadas, la cual se materializa en su propuesta por desmantelar los lenguajes visuales que han sostenido históricamente estos sistemas de opresión.

En la serie *Castas Blancas*, Ortiz recupera el formato visual de la pintura de castas colonial, un género pictórico desarrollado en el siglo XVIII en los virreinos de Perú y México, que representaba jerárquicamente las mezclas raciales bajo criterios abiertamente racistas. Sin embargo, en lugar de representar las categorías del

mestizaje, Ortiz invierte el enfoque para clasificar tipos de blanquitud política contemporánea. *Médicos y científicos blancos* muestra una escena donde figuras blancas, vestidas con atuendos del siglo XIX, manipulan y violentan los cuerpos de personas racializadas (en este caso, niños y mujeres) aludiendo a prácticas eugenésicas, médicas y de control poblacional.

La obra combina elementos pictóricos figurativos con textos que enuncian explícitamente las violencias estructurales ejercidas por la medicina neocolonial. Las figuras aparecen sobre un fondo oscuro, rodeadas de flores rojas y otros elementos simbólicos como radiografías, edificios institucionales y documentos oficiales. Esta combinación entre lo ornamental y lo documental crea una tensión que impide una lectura neutral o decorativa: cada elemento compone una denuncia. La estética del marco dorado remite a la pintura sacra o aristocrática, reforzando la crítica al poder institucional que se ha disfrazado históricamente de saber científico o humanitario.

Ortiz cuestiona el archivo visual como instrumento de clasificación racial y lo subvierte al desplazar el foco hacia quienes han detentado históricamente el poder de clasificar: la blanquitud. Al hacerlo, visibiliza cómo las estructuras de dominación colonial persisten en el presente bajo formas aparentemente civilizadas o progresistas. La instalación de esta serie en el Palacio de La Virreina, espacio vinculado directamente al origen histórico de este género pictórico, añade una capa de lectura profundamente crítica y performativa, reactivando el archivo colonial en su propio lugar de origen para exponer su continuidad y vigencia.

En suma, la revisión de todos estos trabajos ha sido de gran importancia para profundizar en los diferentes usos del archivo como medio para cuestionar su propia naturaleza: ya sea como artefacto servil al poder o documento cargado de verdad irrefutable. Al mismo tiempo, esta revisión sienta las bases para plantear cómo, en este estudio, el archivo puede transformarse en un espacio dialógico y crítico, capaz de reconfigurar narrativas hegemónicas y abrir nuevas vías de interpretación y subversión.

3. Metodología

La investigación se articula desde un enfoque mixto y descriptivo, tomando como base teórica los aportes de autores como Ariella Azoulay y Anibal Quijano, quienes problematizan la matriz colonial del poder, así como los sistemas de representación hegemónicos que la sostienen. Este marco permite cuestionar las narrativas occidentales inscritas en el archivo fotográfico del Proyecto Perú-Cornell, centrándose en deconstruir sus lógicas visuales (la exotización, la racialización y la omisión de agencias indígenas) al mismo tiempo que se exploran alternativas para reimaginar el espectro de lo visible.

El proceso inicia con un análisis semiótico y discursivo de las fotografías para identificar patrones visuales que reflejen jerarquías coloniales. Este análisis se complementa con la revisión contextual de literatura antropológica e histórica sobre el Proyecto Perú-Cornell, enfocándose en sus objetivos, métodos y críticas poscoloniales, lo que permite situar las imágenes dentro de estructuras de poder específicas. A partir de esto, se desarrolla una práctica artística experimental que opera como metodología de re-narración: mediante técnicas como la intervención y la apropiación crítica, se reinterpreta el material audiovisual original para resaltar fracturas en la narrativa dominante, generando un diálogo entre el archivo y sus omisiones.

La creación artística no solo ilustra hallazgos, sino que funciona como un ejercicio epistemológico para cuestionar la neutralidad del archivo, proponiendo lecturas alternativas desde una posición reflexiva que reconoce los límites de la autoría académica occidental. La combinación del análisis teórico-descriptivo con la deconstrucción visual mediante herramientas artísticas permite ofrecer una mirada multidimensional al archivo, donde la praxis creativa no solo documenta, sino que performa la descolonización del imaginario visual. Las limitaciones logísticas, que no permitieron realizar un trabajo junto a la comunidad de Vicos, se asumen como parte de una reflexión ética sobre los alcances y las responsabilidades en investigaciones decoloniales. El resultado es un proyecto que, desde lo descriptivo y lo experimental, busca tensionar las narrativas coloniales.

4. Conclusiones

Este proyecto ha evidenciado la urgencia de desentrañar las estructuras coloniales incrustadas en los archivos históricos, tanto desde un análisis crítico, como por medio de prácticas artísticas que tensionen su aparente neutralidad. La combinación de un enfoque teórico-descriptivo con la experimentación artística permitió desarrollar una serie de recursos orientados a desmontar las lógicas del Proyecto Perú-Cornell (la exotización, la racialización y la invisibilización de las agencias indígenas). Estas narrativas, lejos de ser reliquias del pasado, se revelaron como síntomas de un sistema de representación hegemónico que aún permea el imaginario social peruano, perpetuando estigmas y desigualdades que siguen quebrantando un tejido social desgastado.

El estudio de referentes artísticos, desde prácticas decoloniales hasta apropiaciones críticas y ficcionalizaciones del archivo, fue clave para comprender cómo el gesto creativo puede subvertir las gramáticas visuales coloniales. Estas influencias ampliaron las posibilidades formales de la propuesta visual y enfatizaron el potencial político de un archivo resocializado: aquel que se transforma en herramienta de insurrección. Así, la praxis artística, mediante técnicas como la apropiación y el montaje, operó como un ejercicio decolonial que desestabilizó la autoridad del archivo institucional, exponiendo sus omisiones y proponiendo lecturas situadas que desafían su monocromía.

A nivel subjetivo, este proceso confrontó las grietas identitarias propias de habitar un cuerpo racializado y subalternizado en un contexto poscolonial. La reflexión sobre la construcción de las subjetividades, tanto individuales como colectivas, dejó al descubierto cómo los sistemas de clasificación coloniales siguen condicionando nuestras formas de existir y ser percibidas, incluso en la actualidad. Esta toma de conciencia no es solo personal: es un recordatorio de que el archivo, como artefacto de poder, sigue siendo cómplice en la normalización de jerarquías que alimentan el racismo, el clasismo y el machismo estructural en el Perú.

Las limitaciones logísticas, como la imposibilidad de trabajar directamente con la comunidad de Vicos, se asumen como parte de un cuestionamiento ético sobre los alcances de la investigación decolonial. Este vacío subraya la necesidad de que futuros proyectos prioricen la colaboración horizontal, evitando replicar dinámicas extractivistas. Sin embargo, el ejercicio de fragmentación visual y conceptual realizado aquí se plantea como un acto político preliminar: un llamado a desarmar el archivo, robándole las armas de la objetivación para convertirlas en instrumentos de liberación. Reconfigurar estas imágenes, no como documentos de evidencia, sino como cenizas de un orden opresivo, es una apuesta por incendiar las matrices coloniales que aún nos definen.

En última instancia, este proyecto va más allá de la redención del archivo, propone desarticular su función como cárcel de sentidos. Somos lo que el proyecto civilizatorio no pudo domesticar. La praxis crítica y situada surge como un imperativo para aquellos cuerpos y memorias que se resisten a seguir habitando bajo el mandato de la sombra colonial. El archivo dejará de ser una prisión cuando dejemos de mendigar reconocimiento en sus términos y, en cambio, lo obliguemos a escuchar lo que nunca quiso registrar. Aquí, en este lugar de enunciación que el poder llamó “margen”, nos nombramos desde la herida. Colectivizar la subalternidad es un acto de insurgencia cotidiana: usar las grietas de su sistema para construir puentes entre lo que fuimos forzados a ser y lo que decidimos devenir. No se trata únicamente de reformular el archivo, se trata de desobedecerlo radicalmente: desintegrar sus jerarquías, desenterrar sus silencios y, desde la fractura, reclamar el derecho a nombrarnos con las palabras que brotan de nuestras propias luchas.

Referencias bibliográficas

Alberti, G., Cotler, J., Delavaud, C. C, Favre, H., Fuenzalida, F., Keith, R., Matos, J. & Portocarrero, F. (1976). *Hacienda, comunidad y campesinado en el Perú* (2.^a ed.).

Instituto de Estudios Peruanos.

[https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/D1CB4F2D2B43B31705257DD600724CA5/\\$FILE/HaciendaComunidadYCampesinadoEnElPer%C3%BA.pdf](https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/D1CB4F2D2B43B31705257DD600724CA5/$FILE/HaciendaComunidadYCampesinadoEnElPer%C3%BA.pdf)

Archivo fotográfico TAFOS / PUCP. (s. f.).

https://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/tafos/talleres_sur.htm

Azoulay, A. (2008). *The civil contract of photography* (1.^a ed.). Zone Books.

Azoulay, A. (2014). *Historia potencial: Y otros ensayos* (1.^a ed.). Conaculta.

Azoulay, A. (2018). The Natural History of Rape. *Journal Of Visual Culture*, 17(2), 166-176. <https://doi.org/10.1177/1470412918782340>

Babb, F. E. (2018). *Women's place in the Andes: Engaging decolonial feminist anthropology*. University of California press.

Benjamin, W. (2008). *Obras: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [u.a.] / trad. Alfredo Brotons Muñoz. Libro 1. Vol. 2*. ABADA EDITORES.

Burgin, V. (1982). *Thinking photography*. Red Globe Press.

Carlwhetham, A. (2017, 29 enero). *Martha Rosler, The Bowery in two inadequate descriptive systems*. Carl Whetham Photography.

<https://carlwhetham.photo.blog/2016/12/27/martha-rosler-the-bowery-in-two-inadequate-descriptive-systems/>

Caswell, M. (2014). *Archiving the unspeakable: Silence, memory, and the photographic record in Cambodia*. University of Wisconsin press.

Cole, T. (2012, 21 marzo). The White-Savior Industrial Complex. *The Atlantic*.
<https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/>

De la Cadena, M. (2004). *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cusco*. Instituto de Estudios peruanos.

De la Cadena, M., Hünefeldt, C., & Méndez, C., (2014). *Racismo y etnicidad*. Ministerio de Cultura / Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco Subdirección de Interculturalidad Fondo Editorial.
<https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Racismoyeticidad.pdf>

Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Editorial Trotta.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Editorial Trotta.

Edwards, E. (1994). *Anthropology and photography, 1860-1920*. Yale University Press.

Fanon, F. (1963). *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica.

Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Ediciones AKAL.

Flores, A. (1997). República sin ciudadanos. *Fronteras De La Historia*, 1, 13–33.
<https://doi.org/10.22380/20274688.731>

Flores, A. (1999). *La tradición autoritaria: Violencia y democracia en el Perú*. SUR, Casa de Estudios del Socialismo-APRODEH, Lima, pp.21-73

Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.

García, F. (1977) *Kuntur Wachana (o Donde nacen los cóndores)* [Filme].

Producciones Cinematográficas Huarán S.A.

Hooks, B. (1992). *Black looks: Race and Representation*. South End Press.

Kuffer Dinerstein, P. (2011). *Escribir historia significa dar su fisonomía a las cifras de los años. De Benjamin a Sebald a través de la historia: en torno al testimonio y la representación*. [Tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona].

<https://ddd.uab.cat/record/127353>

Mariátegui, J. C. (1928). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1.^a ed.). Biblioteca Amauta.

Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s. f.-a). *Daniela Ortiz de Zevallos - Pinturas de castas. Médicos y científicos blancos (Caste Paintings. White Doctors and Scientists)*. <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/pinturas-castas-medicos-cientificos-blancos-caste-paintings-white-doctors-and>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s. f.). *The Atlas Group (1989-2004)* | Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

<https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/atlas-group-1989-2004-project-walid-raad>

Paredes, M. J. G., & Guerrero, S. L. (2023). A 50 años de la Reforma Agraria peruana en el cine. Aproximaciones metodológicas al regreso de las imágenes a la provincia de Paucartambo, Cusco durante la creación del documental “Buenos días,

wiraqocha". *Historia Agraria de América Latina*, 4(01), 66-90.

<https://doi.org/10.53077/haal.v4i01.155>

Pastor, S., & Müller, T. (Eds.). (2006). *País de Luz: Talleres de Fotografía Social, TAFOS, Perú 1986-1998*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes* (1.ª ed.). Sur Casa de Estudios del Socialismo.

Quijano, Aníbal. (2000) Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (p. 246.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina.

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón ediciones.

Said, E. W. (2003). *Orientalismo*. DEBOLSILLO.

Spivak, G. C., & Asensi, M. (2009). Pueden hablar los Subalternos. En *Museu d'Art Contemporani de Barcelona eBooks*. <http://ci.nii.ac.jp/ncid/BA90898931>

The Atlas Group | Walid Raad | Art | Lebanon | I was overcome with a momentary. (s. f.). Theatlasgroup1989. <https://www.theatlasgroup1989.org/overcome>

The Bowery in two inadequate descriptive systems (1974-1975) — martha rosler. (s. f.). Martha Rosler. <https://www.martharosler.net/the-bowery-in-two-inadequate-descriptive-systems>

Vich, V. (2018). Dinámicas de racismo en el Perú: la perspectiva cultural de Gonzalo Portocarrero. *Debates En Sociología*, 47, 219-232.

<https://doi.org/10.18800/debatesensociologia.201802.008>

WHITE CASTAS. (s. f.). <https://www.daniela-ortiz.com/castas-blancas>