

## COLECCIÓN FOTOGRÁFICA INTER-FOTO (1979-1980)

### PRESENTACIÓN DE LA MUESTRA ORIGINAL

#### *MEMORIA Y FOTOGRAFÍA SOCIAL*

##### *La irrupción de un nuevo sujeto*

(2020)

Esta publicación es un catálogo de una exposición de fotografías que llevó por título *INTER-FOTO (1979-1980): Memoria y fotografía social. La irrupción de un nuevo sujeto*. La misma fue diseñada tomando en cuenta una distribución de cinco partes en función del espacio de exposición, la sala Víctor Humareda del Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos. Cada una de estas partes, a su vez, se configuró sobre la base de una constelación de imágenes fotográficas. Y cada constelación puso en escena, también, una narrativa visual. De esta manera, los textos que están en cada una de las divisiones del catálogo son los mismos que fueron exhibidos en la sala y constituyen una memoria de interés. Solo se les ha agregado un pequeño aparato crítico y una corrección mínima de estilo. Estos textos fueron, además, escritos a partir de las constelaciones de fotografías, en función de la sustancia visual que cada una porta. Y el lector puede leerlos al mismo tiempo que observa las imágenes, paso a paso, en la misma secuencia que aparecen en este catálogo.

Las imágenes de la contracubierta y cubierta de este libro presentan dos situaciones clave para acercarse a la producción visual de INTER-FOTO: por una parte, la vida cotidiana —la multitud en la calle— y, por otra, la institución política —en este caso, la Asamblea Constituyente de 1978—. La primera muestra a una joven mujer que ingresa al encuadre por la derecha, una suerte de cómplice ocasional del también furtivo observador de esta imagen. Y, mientras esto ocurre, por el otro lado del encuadre, un grupo indefinido de personas observan, atentas, un puñado de publicaciones de época pegadas en la pared. Contrarias a la prensa «parametrada» de entonces, en manos de la dictadura militar, esas publicaciones —entre las que brilla, con luz propia, *Amauta*— ofrecían, a la opinión pública, las noticias de acontecimientos silenciados por su naturaleza de oposición al régimen. La multitud congregada alrededor de aquella prensa (revistas, periódicos y otros) parece asumir, entonces, esta pulsión crítica, silenciada e invisibilizada.

Por otro lado, en la imagen de la cubierta de este catálogo, se observa a un personaje que se deja caer, literalmente, desde el segundo piso hacia el primero, en el recinto de la Asamblea Constituyente. En un plenario, este personaje, miembro de un sindicato, había desmentido a voz en cuello lo dicho por un asambleísta aprista que, en ese momento, tenía la palabra. Esto desató un conflicto entre las bancadas del APRA y los grupos de izquierda, y ambas se trenzaron en una desaforada discusión, boca a boca. La huida del sindicalista de las posibles represalias, tanto de los simpatizantes del bando contrario como de su seguridad, queda inmortalizada en esta toma. La imagen resume la tensión permanente entre las dos representaciones: mientras que, políticamente, el régimen militar apoyó institucionalmente al APRA, se mantuvo, en cambio, en permanente tensión con los grupos de izquierda, que representaron, al menos en 1978, cerca del 30% del caudal electoral de entonces.

Pero, ¿quiénes eran estos fotógrafos? Algunos fueron solo jóvenes comprometidos con la lucha por la justicia social. Otros, militantes de Vanguardia Revolucionaria (VR) —agrupación de la llamada Nueva Izquierda—, surgida en 1965, luego de que el primer gobierno del arquitecto Fernando Belaunde Terry, a través del ejército, sofocara rápidamente algunos focos guerrilleros. Resulta importante señalar cómo, después del golpe militar de Juan Velasco Alvarado, el 3 de octubre de 1968, varios grupos de esta Nueva Izquierda se disputaron el protagonismo del llamado «movimiento popular». Los fotógrafos de INTER-FOTO fueron, entre otros, Carmen Barrantes, Gilberto Hume, Ernesto Jiménez, Álvaro Villarán, Elisa Alvarado, Luis García, Francisco Adrianzén, Polo Ruiz, María Cecilia Piazza y Teodosio Bustíos.

INTER-FOTO no existía cuando, en la práctica, comenzaron a publicar sus imágenes en 1978, en *Amauta. Semanario de los trabajadores y de los pueblos jóvenes*. El nombre del colectivo recién fue consignado en la edición n.º 206 (del 10 de mayo de 1979) de dicha revista. Esta no se había publicado por un periodo de cerca de cinco meses a causa de la dictadura del gobierno militar del general Francisco Morales Bermúdez. INTER-FOTO comenzó a colocar sus créditos en el pie de las fotografías publicadas en el semanario *Amauta*<sup>1</sup> cuando ya se había convertido en una agencia que vendía fotos a otros medios nacionales e internacionales, para, de ese modo, autofinanciarse.

La presente introducción tiene como objetivo exponer un conjunto de tópicos y de ideas vinculados a un proceso de investigación aún abierto sobre fotografía documental que

---

<sup>1</sup> A inicios de enero de 1978, Oscar Dancourt, editor de *Amauta*, decide invitar a varios fotógrafos jóvenes a publicar sus imágenes. Esto a raíz del éxito que alcanzó la edición del jueves 29 de diciembre de 1977, cuando su primera plana abrió con una impactante fotografía de la multitud que acompañó al cementerio los restos del general Velasco Alvarado. Fuente: Entrevista personal, noviembre de 2019.

coloca a INTER-FOTO como un colectivo clave. Y, de esta manera, orientar a los lectores de este catálogo hacia algunas de las zonas, todavía en trabajo, respecto a este tramo de historia cultural. Se trató de un tipo de fotografía analógica, hecho con rollos de película en blanco y negro, que, con sus dispositivos, va al encuentro del acontecimiento histórico y a la fuente misma de construcción de la sociedad. En la historia de la fotografía peruana, durante la década de 1970, hizo su aparición un grupo de jóvenes que, al participar de este proceso de búsqueda de imágenes en la realidad misma, asumían un proyecto tanto existencial como profesional en el fotoperiodismo. En ese sentido, las prácticas fotográficas frente al acontecimiento se convierten en fuente de energía utópica y lo «popular» emerge como un rasgo que caracteriza a un sujeto nuevo que articula el campo a la ciudad.

*INTER-FOTO (1979-1980): Memoria y fotografía social. La irrupción de un nuevo sujeto* fue una exposición de cerca de ochenta imágenes de este grupo de fotógrafos, donde destacan, luego del preámbulo —que contextualiza la importancia del campesinado en la trama política nacional, entre 1974 y 1985—, cuatro constelaciones que corresponden al mismo número de hitos históricos: las dos huelgas del SUTEP (1978-1979), la Asamblea Constituyente (1978-1979), el fracaso del frente de izquierdas ARI y la transición democrática (1980). Así mismo, resalta una última constelación sobre el espacio y la vida cotidiana en Lima, la misma que da un contexto estético a todo el conjunto al destacar la poética de la multitud.

La «fotografía social» del título hace alusión a un término que se comenzó a usar en la década de 1980, a propósito de un tipo de imagen fotográfica identificada con las iniciativas de distintas comunidades, tanto en el campo como en la ciudad. La existencia de INTER-FOTO permite plantear una hipótesis interesante, a saber, que este colectivo constituye el origen visual de dichas imágenes y corresponde a un momento de época que asiste a una ola de integración de las comunidades campesinas a la nacionalidad peruana, luego de la reforma agraria.

Cuando, en 2015, propuse la exposición *Zona ciega: Aproximaciones a la vanguardia en el Perú (1975-1979)*, INTER-FOTO apareció, en un espacio de la sala cercano al de los llamados «Grupos» de arte, con más de quince fotografías. En la práctica, dichas imágenes pasaron desapercibidas. Al menos, esa ha sido mi impresión desde entonces. El guion de la exposición separaba claramente a una vanguardia mucho más contextual de otra, más bien, introspectiva; desde luego, INTER-FOTO está vinculada a la primera. Por otro lado, la historia de estos grupos no ha sido, hasta el día de hoy, contada en conjunto, salvo en ensayos breves que pasan muy rápido por situaciones que merecen investigaciones más densas y de fondo. En cambio, se ha privilegiado la historia del

Taller E. P. S. Huayco —que, propiamente, recién existió desde enero de 1980— y, de alguna manera, se ha preferido dejar de lado tanto al «Grupo» Signo x signo como a Paréntesis, cuya existencia en 1979 está más articulada al uso de la fotografía que la del «Grupo» ochentero Taller E.P.S. Huayco.

Una característica que hay que tomar en cuenta, para completar este encuadre asociado a la historia del arte local, es que INTER-FOTO parece moverse a contracorriente del acontecimiento cultural más importante del periodo: el otorgamiento, en 1975, del Premio Nacional de Fomento de la Cultura Ignacio Merino, en el área de arte, al retablista ayacuchano Joaquín López Antay (1897-1981). Entre tanto los bandos en disputa parecían discutir, unos para mantener la exclusividad de la denominación «arte» (por ejemplo, en la pintura) y otros para tomar, simbólicamente, dicho nombre desde el horizonte de las prácticas estéticas tradicionales (por ejemplo, en el retablo), los jóvenes de INTER-FOTO, simplemente, permanecían de espaldas a dicha discusión. No estaban interesados en formar parte de la fiesta del arte.

Así, mientras, a propósito del premio, sectores de la vanguardia estética local buscaron aliarse —discursivamente, al menos— con quienes asumían el carácter «artístico» de los retablos; otros, al desconocerlo, delataron implícitamente su propia visión, tradicional y conservadora.

Esta lucha por el reconocimiento al interior del canon de lo artístico quizá esté vinculada a prácticas fotográficas locales que buscaron, en esa época, entenderse a sí mismas desde el horizonte del sistema del arte, como ocurrió con Foto-Galería-Secuencia. En INTER-FOTO, a diferencia de la búsqueda de lo «artístico», el ímpetu de los fotógrafos por estar cara a cara con el acontecimiento histórico fue, incluso, más determinante que la misma plataforma periodística *Amauta*, en la que fueron publicadas las fotografías; esto constituye un asunto a tomar en cuenta al momento de lanzar una hipótesis sobre el sentido de las imágenes.

La contraposición entre la evidente presencia del «modernismo» de los discursos visuales de los artistas fotógrafos, por un lado, y la invisibilización *de facto* de las imágenes de INTER-FOTO y de sus productores, por otro; sin embargo, no tiene por propósito enfatizar una suerte de enemistad entre los actores/fotógrafos que eventualmente caracterizarían a la escena. Por el contrario, es mejor plantear vasos comunicantes entre ambas opciones. Lo primero que resulta claro es que el «modernismo» asociado a los fotógrafos artistas ha tenido consecuencias importantes en el plano local, al articular a muchos excelentes fotógrafos actuales (incluso

fotoperiodistas) con dicha escena setentera, pues estos fueron alumnos de aquellos y continuaron con su narrativa, en algún sentido aún por aclarar.

Por otro lado, es posible identificar a algunos miembros de INTER-FOTO que, en distintos momentos, estuvieron cerca de aquel «modernismo», extrayendo lecciones personales y conocimiento que volcaron luego a un esquema diferente. Bajo el estímulo de una suerte de imaginación dialéctica, que traza tanto oposiciones como complementariedades entre narrativas y concepciones distintas sobre la imagen fotográfica, es que esta investigación ha adoptado su encuadre.

INTER-FOTO va en contra del impulso que a mediados de la década de 1970 buscó redefinir el «arte». Esto se aprecia con claridad en el interés de estos fotógrafos por el acontecimiento. Es en esa dirección —distinta a lo «artístico» de época— que uno puede encontrar un *ethos* que el colectivo recoge. Otra vez: un *ethos* que, podría decirse, se halla en los primeros «Grupos» de arte de la segunda mitad de dicha década, sobre todo, en la vertiente más politizada de los proyectos; por ejemplo, en algunas piezas de Contacta '79 o, aun en su crisis subsiguiente, en imágenes del proyecto Coquito, que tomó prestadas muchas fotografías de INTER-FOTO para su propuesta de *collage* político de apoyo a la huelga del SUTEP.

La fotografía de INTER-FOTO también va al encuentro del acontecimiento a partir de una «subjetividad» que había quedado desestabilizada por los cambios que experimentó la sociedad peruana desde 1945. Una generación de jóvenes radicales, la de Mayo del 68, que, en el contexto de la llamada Guerra Fría —entre los Estados Unidos y la extinta Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS)—, atendió, incluso en sus biografías individuales, a la necesidad de transgredir sus propias fronteras de clase, para asumir otras urgencias, vinculadas a la aparición de un nuevo sujeto: el migrante, el *cholo*, el mestizo-indígena, pero también el campesino. Un asunto adicional a subrayar, en vista a entender mejor la correlación de fuerzas de la época, fue la manera en que la prensa oficialista durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado, entre 1968 y 1975, llamó a los grupos políticos que acogieron a los jóvenes radicales, críticos de las reformas del régimen, a los que dieron el nombre de «ultraizquierda».

En la exposición *INTER-FOTO (1979-1980): Memoria y fotografía social. La irrupción de un nuevo sujeto*, dos audiovisuales exhibidos en una pantalla digital otorgan contexto a las imágenes fotográficas: una carrera de triciclos en 1976, cuyo camarógrafo fue Raúl Goyburu, se contrapone al paro nacional del 19 de julio de 1977, filmado por Francisco

Adrianzén de INTER-FOTO<sup>2</sup>. La carrera enuncia la utopía velasquista que celebra, desde el Estado, una épica cuya figura central es el *cholo*, el mestizo; es decir, un sujeto emergente que ha encontrado una nueva representación tanto estética como política. Las imágenes de la huelga general, en cambio, nos devuelven a la cruda realidad del fracaso de dicha utopía.

La carrera fue realizada en la ciudad de Lima el 1 de mayo, para celebrar el Día del Trabajo, cuya primera versión había ocurrido en 1975, y fue diseñada conceptualmente desde el Estado por el artista peruano Luis Arias Vera (1932-2016) —según propio testimonio— a través del Instituto Nacional de Recreación, Educación Física y Deporte (INRED). Si bien durante el gobierno de Morales Bermúdez, desde 1975, se desmontaron progresivamente las reformas de su antecesor, en el ámbito cultural, en contraste, dicho desmontaje fue más lento. Muchos acontecimientos, cuya planificación puede atribuirse a las políticas culturales del régimen de Velasco Alvarado, como el ya citado premio al retablista López Antay y la segunda versión de la carrera de triciclos, ocurrieron entre 1975 y 1976.

Para 1977, sin embargo, los seguidores de Velasco Alvarado se juntaron con sus antiguos enemigos (la «ultraizquierda»), con el fin de respaldar la movilización social que, después del éxito del paro nacional, se convirtió en un cronograma de regreso a la democracia.

En esta construcción del nuevo sujeto, «popular», que articula el campo y la ciudad, resulta importante la poesía quechua de José María Arguedas (1911-1969), escrita a inicios de la década de 1960. En su versión en español, se asiste a la importancia del *Apu* (montaña) como entidad sagrada; en tanto que los ríos que surgen de este grafican la situación del hombre en las comunidades. Por otro lado, el grupo Tiempo Nuevo, fundado por Celso Garrido-Lecca (1926), luego de su experiencia en Chile con el gobierno de Salvador Allende (1908-1973), propone también una lectura novedosa de lo «popular», desde el ámbito de la música, en la estela de la llamada «nueva canción». En algunas de sus canciones se proclama la alianza obrero-campesina, para ir al encuentro de aquel nuevo sujeto, que celebra las *tomas* de tierra y se articula con el trabajador urbano. Por último, en el caso del grupo de teatro Yuyachkani, una de sus primeras obras lleva por nombre *Allpa Rayku*, que, traducido al español, quiere decir, precisamente, *toma* de tierras. Ambos grupos —Yuyachkani y Tiempo Nuevo— fueron retratados por INTER-FOTO, en diversos escenarios, tanto rurales como urbanos. La

---

<sup>2</sup> *Desde el lado del corazón* (2013) es la película de Adrianzén en la que recoge materiales filmados en la segunda mitad de la década de 1970. El director facilitó cuatro minutos de su película para ser visualizados en la sala de exposiciones, correspondientes al pasaje en que se observan imágenes de Lima durante el paro nacional.

fotografía, el teatro e incluso el cine —esa era la idea— debían ser parte del comité de *agitprop* (agitación y propaganda) de los jóvenes izquierdistas de Vanguardia Revolucionaria, de cuyo seno nace INTER-FOTO.

Desde este lugar acaso nuevo, «popular», surge INTER-FOTO. Y esto sin que se llegue a un potencial conflicto sobre la posición de sujeto, propia del indigenismo. Durante el siglo XX, la posición de sujeto del indigenismo había señalado una estructura paradójica que consistía en construir, desde la perspectiva de un sujeto urbano y *criollo*, una aproximación hacia el «otro», campesino e indígena, sin serlo. Una hipótesis importante a seguir es que lo nuevo «popular», cuya fuerte presencia es innegable en distintas ciudades peruanas después de la reforma agraria de 1969, es asimilable al mismo *ethos* que Arguedas había identificado y traducido al desplegar, desde el mundo andino, múltiples estéticas y poéticas que preexisten en las comunidades (incluso antes de que él mismo hiciera su trabajo literario y antropológico). Estéticas y poéticas no-indigenistas que se amplían hacia todos los ámbitos de la cultura en el Perú, más aún en el siglo XXI de globalización y afirmación de identidades locales. De esta manera, INTER-FOTO no solo es el antecedente de la fotografía social, desarrollada en el sur andino y en Lima, en la década de 1980, sino que señala un ámbito de estéticas interculturales todavía poco estudiadas.

Augusto del Valle Cárdenas

*Curador de la exposición*