

Edición bimestral - N° 2, año I, abril 2026 - Lima - Perú

# CONTRASTE

Revista peruana de fotografía

Flor Ruiz,  
la pasión y la  
preservación

La imagen de  
la intensidad

La antropología  
visual y el registro  
fotográfico

Lima fotolibre:  
el colectivo  
que dejó huella

Galería fotográfica  
Detrás de los muros,  
ellas esperan

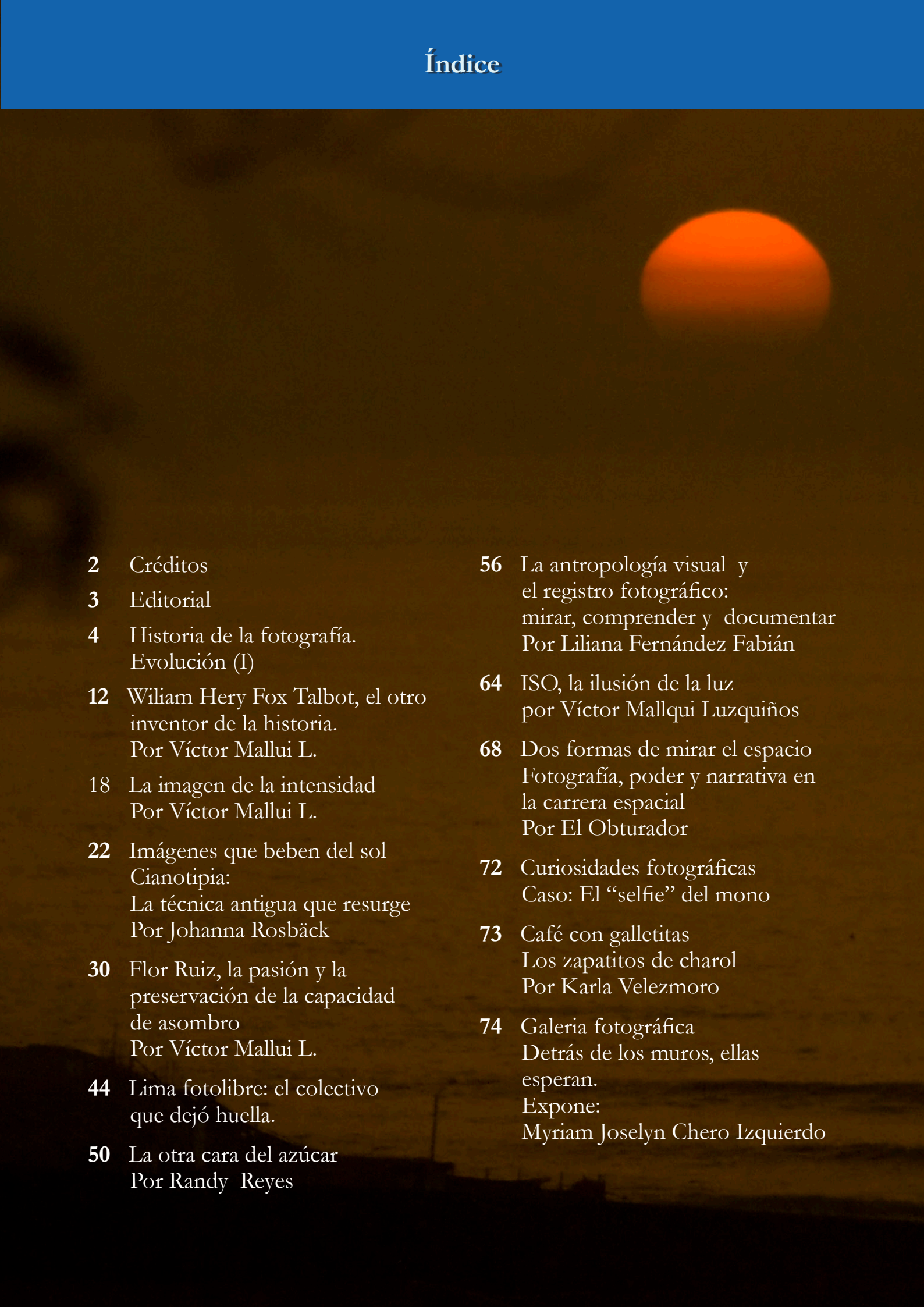
Reportaje fotográfico:  
La otra cara  
del azúcar



Siempre hay alguien en peor situación que uno.

Fotografía: Víctor Mallqui

# Índice

- 
- 2 Créditos
- 3 Editorial
- 4 Historia de la fotografía.  
Evolución (I)
- 12 William Hery Fox Talbot, el otro  
inventor de la historia.  
Por Víctor Mallui L.
- 18 La imagen de la intensidad  
Por Víctor Mallui L.
- 22 Imágenes que beben del sol  
Cianotipia:  
La técnica antigua que resurge  
Por Johanna Rosbäck
- 30 Flor Ruiz, la pasión y la  
preservación de la capacidad  
de asombro  
Por Víctor Mallui L.
- 44 Lima fotolibre: el colectivo  
que dejó huella.
- 50 La otra cara del azúcar  
Por Randy Reyes
- 56 La antropología visual y  
el registro fotográfico:  
mirar, comprender y documentar  
Por Liliana Fernández Fabián
- 64 ISO, la ilusión de la luz  
por Víctor Mallqui Luzquiños
- 68 Dos formas de mirar el espacio  
Fotografía, poder y narrativa en  
la carrera espacial  
Por El Obturador
- 72 Curiosidades fotográficas  
Caso: El “selfie” del mono
- 73 Café con galletitas  
Los zapatitos de charol  
Por Karla Velezmoro
- 74 Galería fotográfica  
Detrás de los muros, ellas  
esperan.  
Expone:  
Myriam Joselyn Chero Izquierdo

# CONTRASTE

Revista peruana de fotografía

Edición bimestral  
Año I, N° 02 - abril 2026

**Director**  
Víctor Mallqui Luzquiños

**Comité editorial**  
Víctor Mallqui Luzquiños,  
James Matos Tuesta

**Coordinación General**  
Anne Vega Sánchez  
**Coordinador Administrativo**  
Ebert Heredia Quezada

**Colaboradores**  
Johanna Rosbäck,  
Liliana Fernández Fabián  
Karla Velezmoro  
Myriam Joselyn Chero Izquierdo

**Fotografía:**  
**Archivo CONTRASTE**  
**Diseño y prensa digital**  
**CONTRASTE**

**Portal web:**  
[www.victormallqui.com/contraste/](http://www.victormallqui.com/contraste/)  
[revistasagencia@gmail.com](mailto:revistasagencia@gmail.com)

**Es una producción de:**  
**CONTRASTE**  
Comunicación para el Desarrollo

**Depósito Legal**  
**N° 2026-01717**



**Foto de portada:**  
**Víctor Mallqui**

Desde sus orígenes, cuando pioneros como Nicéphore Niépce, Louis Daguerre, William Henry Fox Talbot y Anna Atkins lograron fijar por primera vez la luz sobre distintos soportes, difícilmente imaginaron el impacto que su invento tendría en la humanidad.

El mundo avanzaba con rapidez y, con él, la necesidad de registrar y comunicar la experiencia humana. La fotografía se convirtió en una herramienta esencial: un medio para documentar la realidad y, al mismo tiempo, interpretarla.

Su integración fue inevitable. Del periodismo a la memoria familiar, de la ciencia a los ámbitos culturales, militares y policiales, se consolidó como un lenguaje universal. Hoy, resulta impensable concebir estos espacios sin su presencia.

Pero esta cercanía implica también una responsabilidad mayor. En una época donde la imagen puede manipularse con facilidad y herramientas como la inteligencia artificial están al alcance de todos, la frontera entre verdad y ficción se vuelve difusa. Lo que antes se imaginaba, hoy puede construirse con precisión.

Es probable que surjan normativas para regular estas tecnologías. Mientras tanto, el desafío es usarlas con transparencia: distinguir cuándo una imagen es creación artificial y cuándo responde a un registro documental.

En este contexto, la fotografía adquiere especial relevancia en procesos electorales. A través de ella se visibilizan movilizaciones, emociones colectivas y gestos de pertenencia, como en nuestra portada. Más allá de posiciones políticas, persiste una actitud humana —a

veces apasionada, a veces ciega— que dificulta una lectura crítica.

En esta edición, Flor Ruiz Muñoz, fotoperiodista destacada, analiza la situación de los archivos fotográficos en el Perú. Presentamos también una entrevista a José Antonio Vidal, uno de los fundadores de Lima Fotolibre, quien repasa la historia de este colectivo. El reportaje de Randy Reyes aborda una realidad poco visible, el tema de los trabajadores en los campos de cultivo de caña de azúcar en Trujillo, mientras que Liliana Fernández Fabián reflexiona sobre la antropología visual y el registro fotográfico, para concluir Karla Velezmoro, reconocida periodista, en su columna Café con Galletitas nos narra una historia vinculada a la fotografía que aparece en su nota.

En nuestra galería, Myriam Joselyn Chero Izquierdo, joven estudiante de la Universidad Femenina del Sagrado Corazón (UNIFÉ), presenta una serie sobre el padecimiento de mujeres antes de ingresar a centros penitenciarios, reafirmando nuestro compromiso con las nuevas miradas.

La Revista CONTRASTE, agradece a los colaboradores de este proyecto.

Amigos de CONTRASTE, recordemos: hablar de fotografía es hablar de la vida. Cada imagen contiene una historia, un fragmento de tiempo que persiste. La fotografía no solo registra el pasado; lo mantiene vivo.

**Víctor Mallqui Luzquiños**  
Director

# Historia de la fotografía:

La evolución (I)



Todo lo que está hecho por la mano del ser humano, responde a un proceso evolutivo, y la fotografía no es la excepción: posee su propia trayectoria, íntimamente ligada a la evolución del ser humano. Su historia no solo registra avances técnicos, sino también las múltiples formas en que la imagen ha dialogado con su tiempo, reflejando transformaciones sociales, culturales y científicas.

Al recorrer ese camino, descubrimos que la fotografía es el resultado de una suma de esfuerzos, sacrificios, experimentos, curiosidad y miradas. En sus orígenes, fueron los investigadores e inventores quienes dieron los primeros pasos hacia la captura de la luz.

Cuando se logró capturar la luz sobre un soporte llegó la etapa de los fabricantes quienes asumieron el riesgo de materializar un producto nuevo los cuales fueron las cámaras, mientras que los fotógrafos —con su visión artística y documental— otorgaron sentido y profundidad a cada imagen.

Es tan compleja la fotografía porque interviene la física, la química, la óptica, la ergonomía, los sistemas que implican controlar la cantidad de la luz que ingresa a la cámara, así como el tiempo que está actuando sobre el soporte fotográfico.

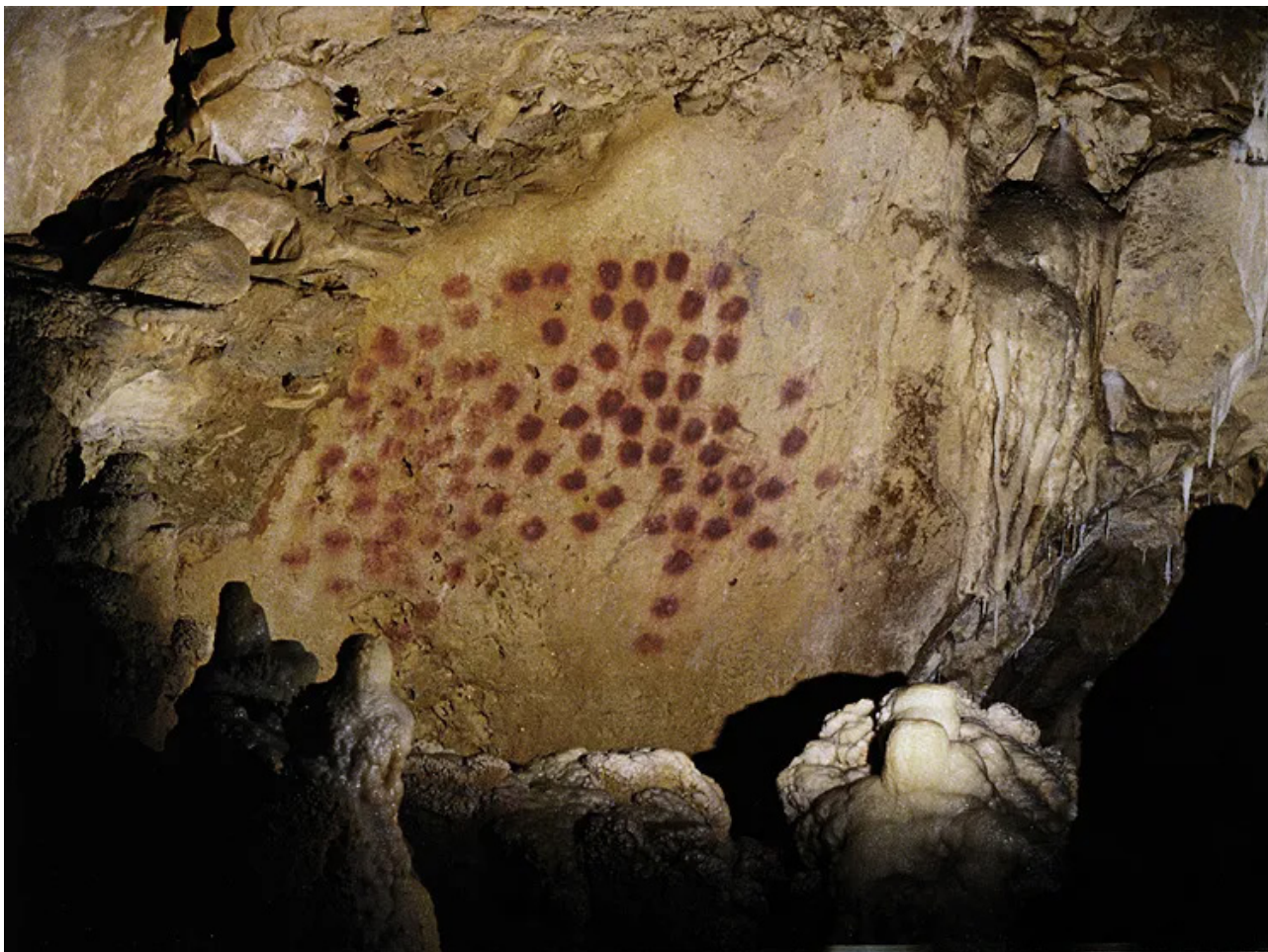
A este entramado se suman los procedimientos, el progreso técnico y la evolución estética; las aplicaciones prácticas, las corrientes ideológicas, la comercialización y el consumo de imágenes; su difusión en otros medios, su conservación en museos y colecciones, así como su análisis, clasificación e interpretación. Todo ello conforma un universo complejo y dinámico: la historia de la fotografía, que no solo narra su desarrollo, sino también la manera en que hemos aprendido a mirar y a comprender el mundo.



GUMPP Johannes, Autorretrato, 1646, versión rectangular, colección privada.

Las imágenes del mundo antiguo no nacieron en papel ni en pantallas: fueron esculpidas en piedra y trazadas sobre superficies que desafiaron el tiempo. Permanecen en las monumentales estructuras de Egipto, en las cuevas de Badami, en las pirámides mayas o en el imponente Templo de Kailasa. En América, y de manera particular en el Perú, sobreviven en los Petroglifos de Toro Muerto, en los huacos mochicas y en los mantos Paracas. Todas estas manifestaciones narraban la vida, las creencias y los gestos cotidianos de sus pueblos: eran, en esencia, las fotografías de su tiempo, testimonios que aún hoy continúan hablándonos.

Con la llegada de la pintura se abrió una nueva etapa en la representación de la realidad. Los grandes maestros trasladaron a sus lienzos vestimentas, costumbres y rostros, dominando con maestría la luz y la



Chauvet: La cueva donde pintaban los hombres del Paleolítico

composición. La Pintura renacentista elevó esa búsqueda a su máxima expresión, refinando la mirada hasta convertirla en arte. Y entonces, con el paso de los siglos, irrumpió la fotografía, transformando para siempre la manera de ver y registrar el mundo.

En el mundo moderno, especialmente en aquellas sociedades que disfrutan —o creen disfrutar— de amplias comodidades, se ha instalado una necesidad casi urgente: la de ser vistos. Fotografiar y ser fotografiados se ha vuelto un gesto cotidiano, casi instintivo. A través de los teléfonos móviles, convertidos en ventanas permanentes, las personas acceden a plataformas como TikTok, Facebook o Instagram, donde cada imagen y cada video buscan abrirse paso en un flujo visual incesante.

En ese escenario, el individuo intenta —a veces con insistencia desmedida— que su creación no pase desapercibida. Y en la fugacidad de una pantalla iluminada, los “me gusta” se convierten en pequeñas dosis de validación, en señales efímeras de existencia. Así, la imagen deja de ser únicamente memoria para transformarse también en afirmación: una forma de decir “aquí estoy”, aunque solo sea por un instante.

Pero un aspecto positivo es que pueden quedar registros de videos o fotografías que pueden generar conmociones sociales, como denuncias o destapes políticos o faranduleros o vinculados a hechos de corrupción.

Como todo en la vida hay un comienzo y en el mundo de la fotografía ese comienzo

lo marca Joseph Nicéphore Niépce (científico francés), cuando en el siglo XVIII logra plasmar en una plancha de meta la primera fotografía la cual no se desvanecía con la luz ni con el tiempo, se llama “Vista desde la ventana en Le Gras” en 1826. Este año fue el año cero, fue el inicio de la fotografía y sus aspectos básicos son utilizados por las cámaras fotográficas y de video más avanzadas que existen en la actualidad.

El ser humano ha tenido la necesidad de registrar su paso por la tierra, sus vivencias quedaron marcadas en diferentes periodos de su existencia, desde los primeros humanos que dejaron sus dibujos en las cuevas de España, donde pueblos ancestrales como los egipcios, tallaban la piedra dejando sus jeroglíficos donde podía verse y leerse su vida en todos sus aspectos, vemos a los griegos con sus esculturas en América a los pueblos pre incas que dibujaban en huacos o telas la riqueza de sus vidas.

Son los comienzos de una historia que se proyecta en el tiempo y es muy seguro que termine con la extinción de la especie humana.

## Antecedentes

La historia de la fotografía empieza oficialmente en 1839, con la divulgación mundial del primer procedimiento fotográfico: el daguerrotipo.

Dos de los antecedentes de la fotografía son: la cámara oscura, que ya mencionaba Aristóteles para la observación los eclipses solares y las investigaciones sobre las sustancias fotosensibles, especialmente el ennegrecimiento de las sales de plata, que actuaban con la acción de la luz. Ibn al-Haytham (Alhazen) llevó varios experimentos sobre la cámara oscura y la cámara



François Arago anunció el descubrimiento de Louis Daguerre, en sesión pública de la Academia de Ciencias de París, el 19 de agosto de 1839, publicado en el libro de Louis Higuera, *The Photographie de 1869*



Georg Fabricius

estenopeica.<sup>3</sup> También hizo experimentos Cesare Cesanino, alumno de Leonardo da Vinci y el primero que realizó una publicación sobre la cámara oscura en 1521.

## Cronología

El científico y epigrafista alemán Georg Fabricius (Chemnitz, Alemania, 23 de abril de 1516 – Meissen, Alemania, 17 de julio de 1571), registrado al nacer como Georg Goldschmidt, experimentaba ya con las sales de plata, percibiendo algunas de sus propiedades fotosensibles<sup>1</sup>.

1558: Giovanni Battista della Porta, (Vico Equense, 1535 - Nápoles, 1615), por sus publicaciones sobre el funcionamiento de la cámara oscura, se hizo popular entre los pintores de la época. Gerolamo Cardano sugiere una importante mejora: una lente en la apertura de la cámara, anteriormente un simple orificio o estenopo, con lo que se logró una mejora en la imagen.

1600: durante el siglo XVII, la cámara, que hasta ese momento era una habitación, se transforma en un instrumento portátil de madera. Johann Zahn, (1631-1707) transformó esa caja en un aparato parecido al usado en los principios de la fotografía.

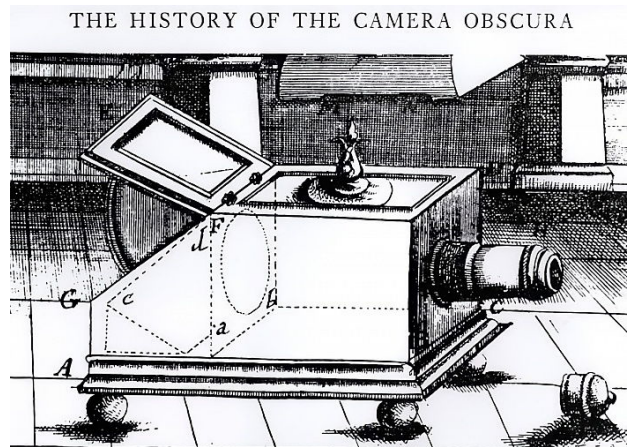
En este siglo, los científicos continuaban experimentando con sales de plata, percibiendo cómo se oscurecían con la acción del aire y del Sol, sin saber que era la luz la que les hacía reaccionar, hasta que científicos como el sueco Carl Wilhelm Scheele, (9 de diciembre de 1742 a 21 de mayo de 1786) y el suizo Jean Senebier, (Ginebra, 6 de mayo de 1742 - 22 de julio de 1809), revelaron que las sales reaccionaban con la acción de la luz.

1685: de acuerdo con tratados publi-

<sup>1</sup> <https://personal.us.es/mbmarquez/textos/genefot.pdf>



La historia de la cámara oscura



Johann Zahn, convirtió la habitación oscura en una caja oscura era un aparato manipulable, fueron los comienzos de la cámara fotográfica



Carl Wilhelm Scheele

cados por Zahn, la cámara ya estaba lista para la fotografía, pero todavía no se podían fijar las imágenes.

1777: el sueco Carl Wilhelm Scheele publicó su tratado en latín y en alemán sobre las sales de plata y la acción de la luz; en 1780, se publicó en inglés, y un año más tarde, en francés. En el estilo de las pinturas de artistas exitosos de este siglo, como Canaletto, parece evidente el uso de la cámara oscura como herramienta. Una cámara de este tipo, que tiene grabado el nombre de Canaletto, se conserva en Venecia, aunque no está confirmado que efectivamente haya pertenecido al artista<sup>2</sup>.

Artistas que comercializaban con éxito retratos, como el de Maximilien Robespierre, hacían uso de todo tipo de instrumentos para lograr trabajos casi perfectos. La silueta, un invento derivado del teatro de sombras chinas, se empezó a usar en Francia a mediados del siglo XVIII, como método rápido, económico y automático para hacer retratos de la creciente clientela burguesa que no podía pagar los retratos tradicionales pintados, ni las miniaturas, que por esa época estaban de moda entre la nobleza. La silueta era un retrato de perfil; se hacía copiando el perímetro de la sombra de una persona sobre un papel negro, que luego se recortaba con muchísimo cuidado, para montarse finalmente en otro papel blanco.

En esa misma línea evolutiva, sobre fines del siglo XVIII aparece el fisionotrazo para hacer perfiles, inventado por Gilles Louis Chretien (Versalles, 5 de febrero de 1754—París, 4 de marzo de 1811). A estos inventos Gisèle Freund (19 de diciembre de 1908 - 30 de marzo de 2000) los considera “precursores ideológicos” de la fotografía, en tanto representan los esfuer-



La silueta derivado del teatro chino

zos de muchos investigadores y artistas de Europa, sobre fines del siglo XVIII y principios del XIX, de dar respuesta a una necesidad social en la burguesía ascendente: tener una forma de representación objetiva, mecánica, económica y rápida. El retrato de personas fue, desde entonces, el principal motor de las innovaciones técnicas que la fotografía incorporó durante todo el siglo XIX.

1801: pocos años antes de su muerte, el inglés Thomas Wedgwood (Etruria, Sta-



1786 Y 1830 El fisionotrazo se hace popular en Francia, su inventor fue Guilles Louis Chrétien

<sup>2</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_de\\_la\\_fotograf%C3%ADa](https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_fotograf%C3%ADa)

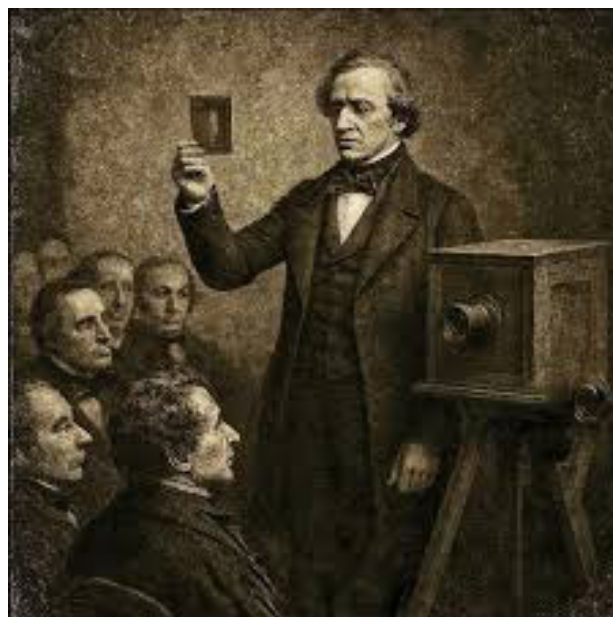
ffordshire, 14 de mayo de 1771 – Dorset, 10 de julio de 1805) hizo nuevos descubrimientos para capturar imágenes, sin lograr fijarlas adecuadamente.

## Inicios

En el año 1824, el científico francés Joseph Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône, Borgoña, 7 de marzo de 1765 - Saint-Loup-de-Varennes, 5 de julio de 1833) obtuvo las primeras imágenes fotográficas, inéditas. La fotografía más antigua que se conserva es una reproducción de la imagen conocida como Vista desde la ventana en Le Gras, obtenida en 1826 con la utilización de una cámara oscura y una placa de peltre recubierta en betún.

Cuando Niépce comenzó sus investigaciones, necesitaba un poco más de ocho horas de exposición, a plena luz del día, para obtener sus imágenes. En 1827, Niépce entró en contacto con Luis-Jacques-Mandé Daguerre (Cormeilles-en-Parisis, 18 de noviembre de 1787 - Bry-sur-Marne, 10 de julio de 1851), que se interesó por su invento e insistió en un acuerdo de trabajo para que le revelara su procedimiento. Logró firmar el acuerdo con Niépce poco antes de su muerte en 1833. Desde entonces, Daguerre continuó sus experimentos, regresando al uso de las sales de plata que habían sido desestimadas por Niépce, y en 1839 hizo público, con apoyo del Estado francés y gran despliegue mediático, su proceso para la obtención de fotografías sobre una superficie de plata pulida, a la que denominó daguerrotipo. Resolvía algunos problemas técnicos del procedimiento inicial de Niépce y reducía los tiempos de exposición necesarios, para hacerlo más adecuado a los fines del retrato de personas.

Casi al mismo tiempo, Hércules Floren-



Mostrando un Daguerrotipo

ce (Niza, 28 de febrero de 1804-Campinas, 27 de marzo de 1879), Hippolythe Bayard ( 20 de enero de 1801 y muerto el 14 de mayo de 1887) y William Henry Fox Talbot (Dorset, 11 de febrero de 1800 - Lacock, 17 de septiembre de 1877) desarrollaron otros métodos, de manera independiente. El procedimiento creado por Fox Talbot obtenía negativos sobre un soporte de papel, y a partir de esos negativos reproducía copias positivas, también en papel. El procedimiento negativo-positivo de Talbot se llamó calotipo o talbotipo<sup>3</sup>.

Inicialmente, el daguerrotipo era mucho más popular, ya que era muy útil para obtener retratos, y su calidad de imagen era muy superior al calotipo. Estos “retratos al daguerrotipo” empezaron a divulgarse entre la clase burguesa de la Revolución industrial, por ser mucho más baratos que los pintados, lo que dio un gran impulso a esta nueva técnica.

## Innovaciones técnicas y científicas

<sup>3</sup> <https://laimagendelsiglo.blogspot.com/2011/11/>

Fue Joseph-Nicéphore Niépce quien consiguió las primeras imágenes negativas en 1816, utilizando papel tratado con cloruro de plata, y las primeras imágenes positivas las logró utilizando placas de pelitre (aleación de zinc, estaño y plomo) recubiertas de betún de Judea y fijadas con aceite de lavanda. Para captar las imágenes, se empleó la cámara oscura, que experimentó constantes mejoras en su diseño y tamaño, así como en las lentes ópticas u

objetivos utilizados, debido a las aportaciones de diferentes investigadores.

En los próximos números de la revista CONTRASTE, seguiremos con el recorrido por la historia de la fotografía hasta llegar a la actualidad. Un trayecto que revela cómo, pese a la transformación de los soportes y al vertiginoso avance tecnológico, sus principios esenciales permanecen intactos.





“En la primavera de 1834 comencé a poner en práctica un método que había ideado algún tiempo antes, para emplear con fines útiles la muy curiosa propiedad que desde hace tiempo es conocida por los químicos como propia del nitrato de plata; a saber, su decoloración cuando se expone a los rayos violetas de la luz.”

— William H. F. Talbot, 1839

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

# William Henry Fox Talbot

## El otro inventor de la fotografía

Por: Víctor Mallqui L.  
Comunicador

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

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

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

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

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

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



William Henry Fox Talbot  
1864 por el fotógrafo John Moffat.

<https://www.theartstory.org/artist/talbot-william-henry-fox/>

arqueólogo y también político, formando parte del Parlamento inglés.

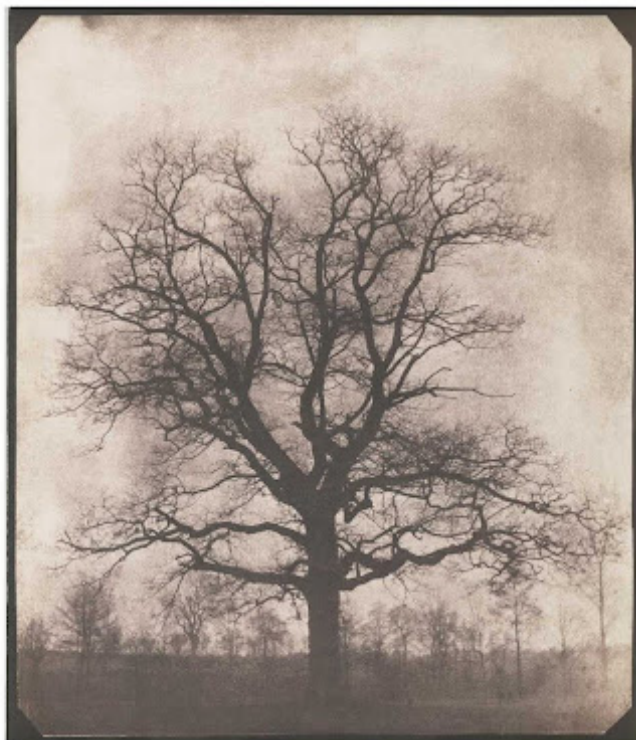
Su aporte a la fotografía es fundamental. Fue el creador del procedimiento llamado calotipo, término que proviene del griego kalos (bello). Patentó este invento en 1841 y es considerado uno de los pioneros de la fotografía, tanto por sus “dibujos fotogénicos” como por haber propuesto una nueva forma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

En 1826 publicó en el *Edinburgh Journal of Science* un artículo titulado “Algunos experimentos con llamas de color”; en 1827, en el *Quarterly Journal of Science*, otro sobre “Luz monocromática”; y también escribió artículos para revistas filosóficas sobre temas químicos, entre ellos “Los cambios químicos de color”. Como se mencionó al inicio, paralelamente a los trabajos de Niépce y Daguerre, Talbot logró avances significativos. En 1834, sin uti-



**La Sagrada Familia con tres querubines.**

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f5/Attributed\\_to\\_William\\_Henry\\_Fox\\_Talbot\\_%28British\\_-\\_The\\_Holy\\_Family\\_with\\_Three\\_Cherubim.\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f5/Attributed_to_William_Henry_Fox_Talbot_%28British_-_The_Holy_Family_with_Three_Cherubim._-_Google_Art_Project.jpg)



Proceso de inversión de Fox Talbot, primero en trabajar con reversión del negativo al positivo

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

lizar cámara oscura, obtuvo imágenes por contacto mediante superficies sensibilizadas a la luz: flores, hojas, telas. Así consiguió imágenes en negativo, a las que llamó “dibujos fotogénicos”, y logró fijarlas para evitar que desaparecieran con la luz, uno de los grandes problemas a resolver en ese momento.

La segunda fotografía más antigua conservada históricamente, después de Vista desde la ventana en Le Gras (1826 o 1827), de Joseph Nicéphore Niépce, fue realizada por Talbot en 1835. Se titula “Una celosía en su casa de Lacock”, en Wiltshire, y es el primer negativo fotográfico obtenido, no por contacto sino, mediante cámara.

Durante algunos años, los avances no fueron muchos, pero Talbot utilizó el papel sensibilizado como eje central de su investigación científica y artística. Sus pruebas consistían en impregnar el papel con sustancias químicas sensibles a la luz, prin-

cialmente sales de plata como el nitrato de plata.

Exponía el papel a la luz, ya sea dentro de una cámara o mediante objetos, produciendo una imagen latente que luego revelaba químicamente, obteniendo así un negativo en papel, es decir, una imagen con luces y sombras invertidas.

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

En 1839, Talbot presentó su procedimiento ante la Royal Society, que aceptó y publicó su comunicación, reconociéndola como un aporte científico. Sin embargo, su método aún presentaba problemas: era menos nítido e inestable en comparación



William-Henry Fox Talbot, positivo 'Escalera', ca. 1840. Negativo-positivo

<https://periodistas-es.com/175-anos-de-fotografia-william-henry-fox-talbot-inventor-del-proceso-negativo-positivo-27228>

con el daguerrotipo. Esto generó la percepción de que había sido rechazado.

El impacto mediático fue menor que el del daguerrotipo, impulsado en Francia por el político François Arago, quien promovió su difusión pública. Además, Talbot anunció su invento después de Daguerre, lo que lo colocó en una posición secundaria. Su sistema requería más experimentación y no era tan espectacular en sus inicios. A esto se suma que Talbot patentó su proceso, limitando su difusión, a diferencia del daguerrotipo, que fue declarado en 1839 como un “regalo para la humanidad”. Los aportes de Talbot han perdurado hasta la actualidad, incluso en la fotografía digital. Su concepto negativo-positivo es fundamental: un negativo permite generar múltiples copias positivas, aspecto impor-

tante en la fotografía analógica y, en cierto modo, también de la lógica digital. Asimismo, desarrollo del revelado químico (imagen latente) demostrando que la imagen está allí, pero que no es visible hasta que se aplica un revelado. Este principio sigue siendo esencial en la fotografía química.

Fue autor de *The Pencil of Nature* (1844–1846) (*El lápiz de la naturaleza*), considerado durante mucho tiempo el primer libro ilustrado con fotografías. Sin embargo, esta idea fue corregida posteriormente<sup>1</sup>.

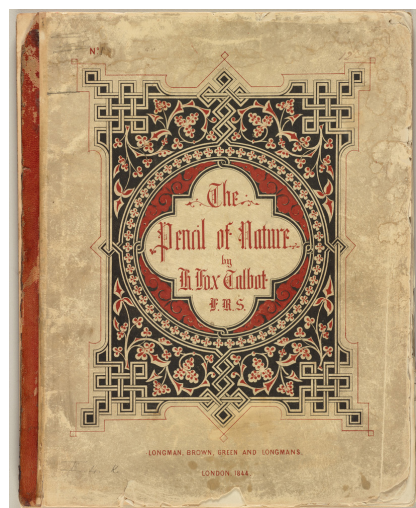
El mérito corresponde en realidad a Anna Atkins, quien publicó en 1843 *Photographs of British Algae* (*Fotografías de algas británicas*). Más de cien años des-

<sup>1</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_l%C3%A1piz\\_de\\_la\\_naturaleza](https://es.wikipedia.org/wiki/El_l%C3%A1piz_de_la_naturaleza)



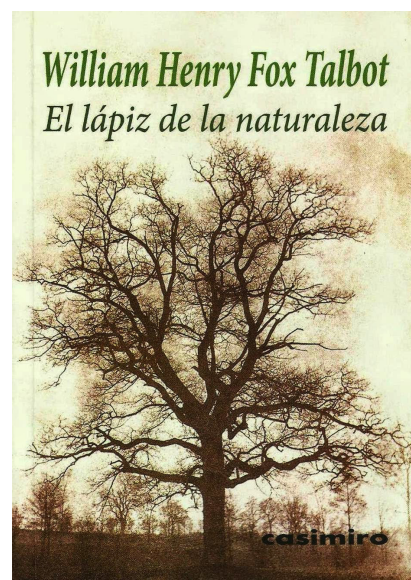
Hospital Heriot, 1844

<https://www.mutualart.com/Artwork/Heriot-s-Hospital/CE5F7F6E8537A1EE-2311FF0A59B9D39E>



“El Pincel de la Naturaleza”

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



“El Pincel de la Naturaleza”  
versión española

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

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

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

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

En síntesis, si Daguerre hizo visible la fotografía al mundo, Talbot le dio su estructura conceptual y reproductiva. Sin él,

la fotografía habría sido un objeto único; con él, se convirtió en un lenguaje multiplicable y transmisible.

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

# La imagen de la intensidad



Texto y fotografías:  
Víctor Mallqui L.



Fotografía: Víctor Mallqui

**Antes de cualquier análisis político o lectura racional de los hechos, hay algo que irrumpe con fuerza en el espacio público: la emoción. En las calles, en los gestos y en las multitudes, se manifiestan estados de ánimo colectivos que definen el pulso de una época. La fotografía, en ese escenario, se convierte en una herramienta clave para registrar y comprender aquello que, aunque intangible, resulta decisivo: la intensidad emocional.**

En tiempos de alta tensión social y política, hay algo que se repite con fuerza: la intensidad emocional. Multitudes que gritan, rostros que expresan euforia o indignación, gestos que condensan el pulso de un momento. Son instantes fugaces, difíciles de medir, pero profundamente reveladores.

La fotografía cumple allí un papel fundamental. No solo registra lo que ocurre, sino que captura el clima emocional que atraviesa a las personas. Una imagen puede contener lo que muchas palabras no alcanzan: la energía de una marcha, la fe depositada en un candidato, la reacción colectiva ante un discurso. En ese sentido, fotografiar no es solo documentar hechos, sino interpretar estados de ánimo.

En contextos electorales, esta intensidad se hace aún más visible. La política deja de ser un debate abstracto y se convierte en experiencia vivida. Para muchos, más que

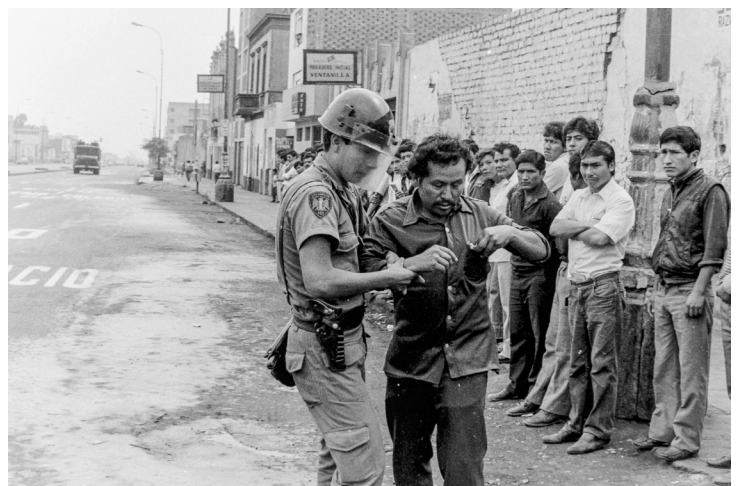



ideas, lo que está en juego son expectativas urgentes: seguridad, trabajo, estabilidad. En ese escenario, la figura del líder se vuelve un punto de referencia, y la emoción —más que el análisis— guía muchas decisiones.

Pero la intensidad emocional también tiene sus riesgos. Puede cerrar el diálogo, reforzar posturas extremas y dificultar una mirada crítica. Y es ahí donde la fotografía adquiere una doble dimensión: puede revelar la realidad, pero también amplificarla.

Por eso, cada imagen implica una responsabilidad. Porque no solo muestra lo que sucede, sino que contribuye a cómo será recordado. En medio del ruido, la fotografía tiene la capacidad de detener el tiempo y ofrecernos una pausa: un espacio para mirar, interpretar y, quizás, comprender.







# Imágenes que beben del sol Cianotipia: La técnica antigua que resurge

Por Johanna Rosbäck  
Historiadora de arte

*New Zealand*



El proceso del lavado de las imágenes. Foto: Johanna Rosbäck.

Hoy en día las imágenes se crean con una velocidad increíble gracias a la Inteligencia Artificial (IA) y otras aplicaciones que existen en internet; aun así, hay una pequeña parte de la población que busca hacer imágenes con calma, confiados en el proceso natural y sin estar conectados. El resurgimiento de la fotografía analógica y algunas técnicas antiguas ofrecen una oportunidad para pensar antes de disparar o pedir al Chat GTP que elabore una imagen a nuestro gusto.

Entre estas técnicas está la cianotipia que, con su característico color azul, está inspirando a muchos artistas y aficionados hoy en día y no requiere de muchos medios: una pequeña cantidad de solución sensible a la luz del sol; el agua, la sombra y el tiempo contribuyen a la creación de una imagen sobre un fondo azul. Este sencillo proceso produce impresiones duraderas y

misteriosas que, al ser expuestas a la luz solar, crean una imagen latente que aparece al serle aplicado un elemento tan simple como el agua.

La cianotipia<sup>1</sup> se define como una técnica fotográfica sin cámara, que sirve para obtener positivos de ennegrecimiento directo. Con ella se obtiene imágenes monocromas en un tono azulado, el azul prusiano. Originalmente fue utilizada para la documentación científica, pero esta técnica también tiene numerosas aplicaciones artísticas. Su simplicidad y accesibilidad la han hecho muy popular, siendo utilizada en la botánica o con cualquier otro objeto que no deja pasar la luz solar.

<sup>1</sup> En comparación con el entonces nuevo campo de la fotografía, los cianotipos eran un método mucho más económico para crear impresiones impresas. El volumen de Atkins fue una innovación de la época que durante mucho tiempo ha sido ignorado.



La fotografía digital ha dado nueva vida a este proceso antiguo, ya con un archivo digital puedes crear el negativo para después exponer y revelar con el uso del sol. Foto Internet

## Un poco de historia

La fotografía que actualmente conocemos es el resultado de un gran número de experimentos realizados por diversos científicos e inventores durante las primeras décadas del siglo XIX. Hubo varios precursores: Joseph Nicéphore, con su método para la fijación permanente de imágenes descubierto en 1826; Louis Daguerre y la denominada daguerrotipia, presentada en 1839 en París; en ese mismo año, William Henry Fox Talbot y su método para la creación de múltiples imágenes positivas a partir de una única negativa.

Las investigaciones de Talbot en el campo de la fotografía comenzaron en 1833, con el deseo de ilustrar fotográficamente

la naturaleza, inventando así el fotograma o, como lo llamaba Talbot, el dibujo fotogénico, que produce una imagen obtenida sin cámara sobre un soporte fotosensible, con el resultante de una silueta del objeto expuesto ante la luz solar. Las hojas bañadas en nitrato de plata y yoduro de potasio producían una reacción química al ser expuestas ante la luz y se oscurecían.

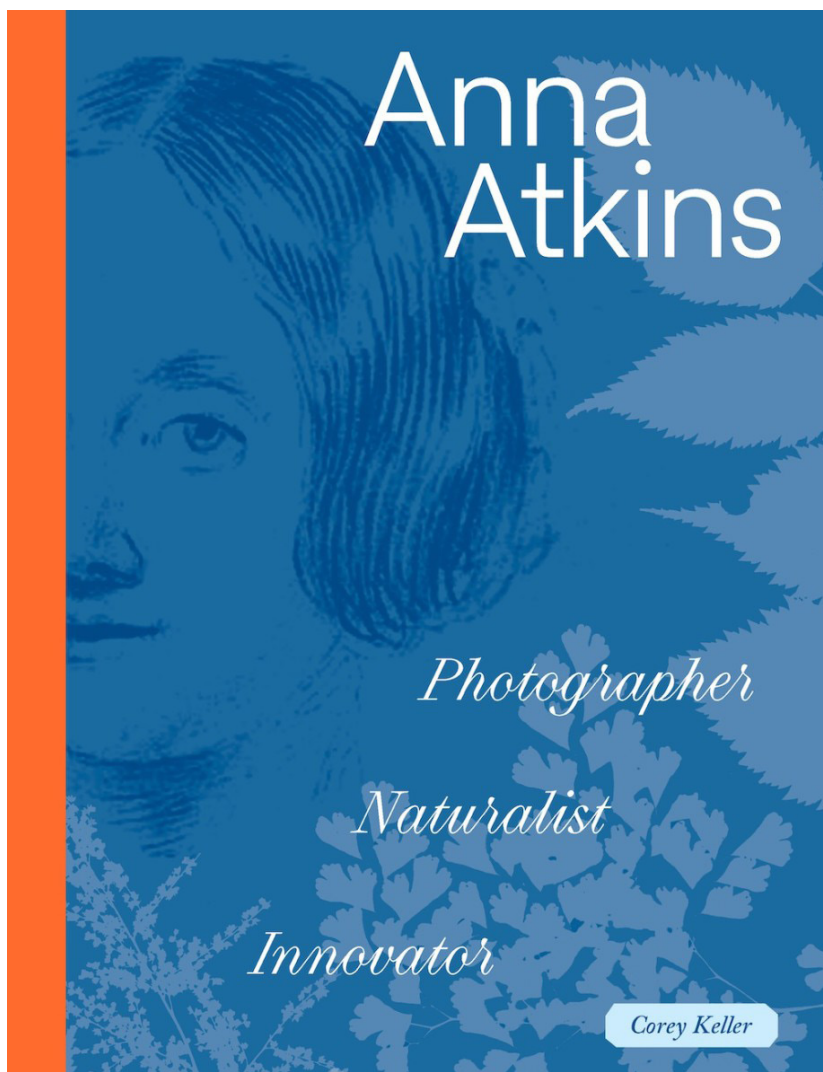
El siguiente paso de Talbot fue poner este mismo papel dentro de una cámara oscura y descubrió que, si colocaba el dibujo fotogénico en contacto con otro papel sensibilizado, obtenía la misma imagen, pero con tonos invertidos, una forma positiva del original negativo, llamada calotipia o talbotipia. A pesar de su menor nitidez frente a la daguerrotipia, la capacidad de

reproducir la imagen fue su principal ventaja técnica. Talbot trabajó juntamente con el astrónomo y matemático británico sir John Herschel (1792-1871) y utilizó la palabra fotografía por sugerencia suya para nombrar su invento.<sup>2</sup> Talbot publicó un libro llamado *El lápiz de la naturaleza*, que contiene 24 placas fotográficas acompañadas de un texto descriptivo sobre el tema, posibles usos, valor y proceso técnico. El libro contiene imágenes de arquitectura, objetos cotidianos, plantas y obras de arte. El lápiz de la naturaleza fue considerado por mucho tiempo como el primer fotolibro de la historia.

La técnica de la cianotipia fue inventada por John Herschel en 1842, en su búsqueda de perfeccionar los detalles en el dibujo. Herschel descubrió que la mezcla de sales de hierro y cianuro producía un compuesto fotosensible que podía utilizarse para crear impresiones negativas sobre una superficie. La cianotipia fue su invento para reproducir notas y diagramas en un tiempo reducido.

John Herschel fue astrónomo, químico y médico, aficionado a los experimentos y a la fotografía, así como investigador de la luz y varias técnicas de la fotografía. Profundizó sobre la sensibilidad a la luz que

<sup>2</sup> El historiador Beaumont Newhall hace referencia al francés Hércules Florence, quien en 1832 obtuvo fotografías y realizó copias por contacto, denominando "photographie" al proceso en sus notas mucho antes que Talbot. (Sánchez Vigil, 2002)



Anna Atkins publicó por cuenta propia sus imágenes botánicas detalladas y meticulosas utilizando el proceso fotográfico de cianotipo en su libro de 1843, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*.

tenían muchas sales de hierro y que, como los haluros de plata, reaccionaban a diferentes colores de luz, abriendo así el camino para la fotografía en color. Herschel también introdujo el uso de un agente fijador, que se sigue usando hoy al realizar copias de fotografía en un laboratorio.

En un comienzo el uso de la cianotipia estaba destinado a crear copias de notas y mapas, pero fue Anna Atkins quien vio en este método posibilidades para realizar sus apuntes botánicos.



Anna Atkins. Fuente: Internet.

## Anna Atkins

Anna Atkins (1799-1871) fue una botánica inglesa que creció cerca del mundo de la ciencia y la experimentación científica. Anna fue educada por su padre, George Child, un científico que fue secretario de la Royal Society y bibliotecario en el British Museum. Recibió una educación adelantada a su tiempo y, siendo mujer, a los veinte años ilustraba los libros sobre botá-

nica de su padre. Ella era una amante de la botánica y recolectaba, secaba y creaba sus propios herbarios con todo tipo de flora. En 1839 fue elegida miembro de la London Botanical Society (Sociedad Botánica de Londres), una de las pocas instituciones científicas que permitían mujeres en aquellos tiempos.

Pocos meses después de que Talbot había patentado sus calotipos, Anna y su pa-

dre lo estaban replicando en su casa para ponerlos en práctica. Pero la técnica que la cautivó realmente fue la cianotipia, que aprendió de su vecino y amigo John Herschel, un método que Atkins utilizaba por su gran precisión y bordes definidos, llegando a usarla, además, en su libro *Photographs of British Algae*.

Atkins realizó cientos de imágenes a lo largo de la década de 1840 a 1850 y al mismo tiempo iba perfeccionando las soluciones químicas y el tiempo de exposición. Ella aplicó el proceso de Herschel para sus imágenes y, como lo haríamos hoy, preparó sus papeles aplicando la solución sensible a la luz y las dejó secar en la oscuridad. En el siguiente paso las expuso al contacto con sus algas, previamente secadas, presionándolas sobre el papel con un cristal para después ponerlas a la luz del sol. Atkins seguramente tuvo que ir experimentando con la luz para obtener el mejor resultado. Las algas bloquearían la luz y se crearía una imagen precisa y detallada. El último paso para revelar la imagen sería pasarla por unos baños de agua para que revelara el negativo blanco sobre el fondo azul de Prusia. Tanto para ella, como para cualquiera que pueda realizar los mismos pasos hoy, es un proceso mágico.

La impresión por contacto permitía reproducciones a tamaño natural de las algas, lo cual haría que resaltase mejor las diferencias entre cada una de las especies. Cada página de la publicación es una cianotipia que incluye su texto manuscrito mediante la transparencia del papel y con una caligrafía que evoca las formas vegetales. Las fotografías de *British Algae* sufrieron varias adiciones periódicas a lo largo de los años, culminando en 1853, en una edición que contenía 14 páginas de texto y 389 láminas con sus correspondientes pies de foto. En

su forma final, la obra se organizó en tres volúmenes divididos en partes.

Consciente de la importancia de su trabajo, lo distribuyó a coste propio a bibliotecas. Se conoce hasta ahora 13 ejemplares originales de la obra, cada una con pequeñas diferencias, debido a adiciones o cambios de la propia autora.

Tras completar el libro en 1853 pasó de las plantas acuáticas a elementos terrestres y, en colaboración con su amiga Anne Dixon, realizó otras obras literarias. Se volcaron con los helechos y en sus imágenes cada ejemplar está dispuesto sobre un fondo sencillo, con sus tallos y hojas —y, en algunos casos, raíces—, capturados con claridad y precisión.

Anna también utilizó la fotografía para capturar otros temas, no relacionados con la ciencia, como plumas, flores y encajes. Se centraba cada vez más en las propiedades visuales del objeto, como la línea y la forma, el espacio, la transparencia y la opacidad. Atkins y sus innovaciones fotográficas quedaron casi olvidadas a finales del siglo XIX, a tal punto que, en 1889, un coleccionista que escribía sobre los orígenes de su libro propuso que las iniciales “A. A.” (la firma de Anna Atkins) significaban *Anonymous Amateur* (aficionado anónimo).

El *British Algae* es considerado como el primer libro fotográfico, ya que la obra de Atkins precede a la de Talbot por solamente ocho meses. Es importante recordar que ellos se conocían y sus investigaciones fueron contemporáneas, aportando diversos avances para la historia de la fotografía. Su obra es considerada pionera y ha sido objeto de exposiciones y publicaciones, y fuente de inspiración de artistas.



Cianotipia realizada con plantas por la autora del artículo.

## El proceso

La cianotipia utiliza sustancias menos nocivas que la fotografía analógica. La base del proceso de cianotipia se centra en la reacción de dos compuestos: el ferrocianuro de potasio y el citrato de amonio y hierro. Al mezclar estas sustancias se obtiene una sustancia acuosa fotosensible que se utiliza para cubrir un material poroso (papel, cristal, tela, piedra, entre otros) con una esponja o pincel. La superficie para exponer se cubre con la sustancia y luego se deja a secar. Para una variante aún más experimental se puede realizar la cianotipia en húmedo, permitiendo reacciones químicas con otras sustancias como la sal, el vinagre o el jabón. Al realizar la impresión con la superficie húmeda se puede conseguir otros colores y virados del mismo azul.

El preparado se expone a la luz ultravioleta, donde se produce una reacción

fotoquímica que genera un pigmento azul, conocido como azul de Prusia. Al exponer la superficie a la luz ultravioleta (luz solar o lámpara artificial), el hierro en las áreas expuestas se reduce cambiando el papel al color azul (cian) que da nombre al procedimiento. El cambio de color depende de la cantidad de luz, pero pueden obtenerse resultados aceptables tras una exposición de 10 a 20 minutos en un día soleado.

Para revelar la imagen se sumerge en agua fría y se lava hasta eliminar la sustancia sobrante. En el último baño se puede añadir peróxido de hidrógeno (agua oxigenada) para hacer que el color azul se oscurezca y la imagen se vea aún más nítida.

El azul prusiano probablemente fue sintetizado por primera vez por el fabricante de pintura Diesbach en Berlín alrededor del año 1706. El pigmento fue significativo ya que podía reemplazar al de lapislázuli, que era muy caro. El nombre, azul prusiano, viene del uso que se le daba al teñir los uniformes del ejército de Prusia; en alemán se conoce como azul Berlín (Berliner Blau).

## Hoy

Hoy en día la cianotipia se está convirtiendo en una técnica artística y se puede aplicar a la botánica, el dibujo y la reproducción de fotografía. También recibe el nombre de blueprint, que es sinónimo en inglés de un plano muy detallado.

Aunque el uso de la cianotipia está bastante extendido para reproducir flores y hojas, también se puede aplicar para revelar negativos fotográficos; además, fue una práctica común en el principio de la historia de la fotografía, ya que el resultado era barato y rápido.

El estilo imperfecto de la cianotipia también fue utilizado por artistas como Robert Rauschenberg y su esposa Susan Well en los años 50, quienes experimentaron con grandes formatos en los que sus cuerpos entraban en contacto directo con la emulsión.

El Museo de Fotografía en Rotterdam expone desde febrero hasta junio del 2026 obras de artistas que utilizan actualmente la cianotipia, en la muestra llamada *Awakening in blue*, traducida como “un despertar en azul”, donde los artistas trabajan con temas como la ecología, la botánica y el colonialismo, entre otros. El método azul es versátil y acepta todos los motivos. La artista Anne Geene, presente en la exposición de Rotterdam, trabaja en un proyecto recolectando variedades de césped para después realizar la impresión en cianotipia, habiendo un sinnúmero de variedades de esta humilde planta; las impresiones en azul las elevan a un nivel más alto, tal como hacía Atkins en su recolección de algas inglesas.

La cianotipia vuelve a ser popular por varios motivos, entre otros, debido a la búsqueda de algunas personas por alejarse de las pantallas electrónicas y realizar actividades manuales con más sentido. La cianotipia nos lleva a la espera y nos aleja de la perfección, pues es una técnica que requiere paciencia, concentración y creatividad.

## Medidas para la mezcla

A – Citrato de amonio férrico 125 gr. + agua a 15° C hasta completar 500 ml.

B – Ferrocianuro potásico 75 gr. + agua hasta completar 500 ml.

El material se consigue tanto en polvo seco como en líquidos ya preparados para su utilización por diferentes marcas comerciales.

## Bibliografía

Geene, A. (2026) “Gras/Grass”. Disponible en: <https://www.annegeene.nl/en/works/2023/grasgrass>

Iker, A. (2020) “Anna Atkins. Refracted. Contemporary Works”. Disponible en: MOMA. [https://montehelikon.wordpress.com/2020/05/18/anna-children-atkins/\[03/03/2026\]](https://montehelikon.wordpress.com/2020/05/18/anna-children-atkins/[03/03/2026])

Lewis, E. (2017) *Ismos para entender la fotografía*. Ed. Turner.

Nederlands FotoMuseum. (2026) “Awakening in blue”. Disponible en: <https://nederlandsfotomuseum.nl/nu-te-zien/on-twaken-in-blauw-een-ode-aan-cyanotypie/>

Sánchez Vigil, J. M. (2002) *Diccionario Espasa, fotografía*. Madrid: Espasa.

Quadri, E. (s/f) “Anna Children Atkins”. Disponible en: Helikon. [https://montehelikon.wordpress.com/2020/05/18/anna-children-atkins/\[03/03/2026\]](https://montehelikon.wordpress.com/2020/05/18/anna-children-atkins/[03/03/2026])

A woman wearing a vibrant yellow, green, and blue jacket and pink pants stands in the foreground, smiling. She is surrounded by large, jagged chunks of white and light blue ice. In the background, a towering, layered glacier wall rises under a cloudy sky. The scene is set in a high-altitude, cold environment.

# Flor Ruiz

La pasión y  
preservación de la  
capacidad  
de asombro

Por: Víctor Mallqui L.  
Fotografías: Archivo fotográfico Flor Ruiz Muñoz

Glaciar Quelccaya, 2015,  
5650 m s. n. m. Cusco

Ha pasado el tiempo —con su carga de silencios, viajes y memorias— y el reencuentro con Flor Ruiz ocurre ahora en otras circunstancias, lejos del vértigo donde nacen las imágenes. En un espacio más íntimo y reflexivo, la fotógrafa y colega de larga trayectoria abre su archivo personal y vital para la revista **CONTRASTE**. Comparte su recorrido profesional, sus proyectos y también aquello que no siempre se ve en la imagen, pero la sostiene: sus emociones, sus dudas y su mirada sobre el mundo.



Flor, hoy tiene una faceta importante la cual es rescatar archivos fotográficos en peligro de ser eliminados.

En una carrera de más de treinta años, Flor Ruiz Muñoz cuenta con experiencia en medios como *Expreso*, *El Peruano*, *La República* y su revista “*Domingo*”, además una prolongada etapa en el *Diario El Comercio*, en la revista “*Somos*”, donde desarrolló reportajes de viajes junto al periodista Álvaro Rocha. Ha colaborado con medios extranjeros, como la Agencia Alemana de Prensa (DPA), el medio digital *LatAm Journalism Review* (EEUU), *Dialogue Earth* (Reino Unido), la agencia BBC de Londres, donde actualmente viene trabajando un reportaje.

Desde 2018, también escribe crónicas y reportajes centrados en la Amazonía y poblaciones vulnerables, el cambio climático y la conservación, así como destinos de viajes. Cuenta con una Maestría en fotografía artística por la UNIR ( Universidad Internacional de La Rioja, Logroño, España). Actualmente viene estudiando un Diplomado en Crítica de imagen y redacción de contenidos visuales en la Escuela Hydra+fotografía (México).



Frontera Perú-Colombia, río Putumayo, Loreto. 2015. Flor comenta esta fotografía, recordando a García Márquez, y las mariposas amarillas de Amaranta : “...Tenía un lente de 50 mm, me quedaban 3 tomas en la tarjeta, no me podía mover porque las mariposas se iban, estaba sola, y disparé, fue la última toma de esa tarde: Esta foto, hoy es para Marco Antonio Ruiz Muñoz, quién partió a la eternidad hace dos años. En la vida hay amores que nunca pueden olvidarse. Es, como una pausa, no te veré, pero te siento. Y, a pesar de todo, me das energía y tranquilidad. Ayer, el día del libro, te recordé, porque eras un libro abierto de cultura, de temas tuyos y comunes, pero más que ello, eras y eres un libro abierto de humanidad, hermano de esta y todas las vidas. Fotografía Flor Ruiz

El amplio y diverso archivo de Flor incluye fotografías para libros, revistas y proyectos editoriales. En los últimos años, su interés se ha volcado hacia la recuperación de la memoria fotográfica. Actualmente trabaja en la recuperación del archivo de Juan Lanfranco Monier, quien realizó un vasto registro fotográfico de diversas rutas del Perú, en especial de la selva central, vinculadas con la producción de café entre inicios de los años 30 hasta los 50. Este proyecto fue la base de la tesis de maestría de Flor, y espera llevarlo mucho más lejos.

Paralelamente, desarrolla una intensa labor docente en la Universidad San Mar-

tín de Porres y prepara un Taller de Fotografía para estudiantes de la Universidad Nacional de San Marcos de la Escuela de Antropología. A pesar de sus nuevas líneas de trabajo, mantiene su interés por seguir viajando y difundiendo la diversidad de nuestro país.

## El origen de una mirada

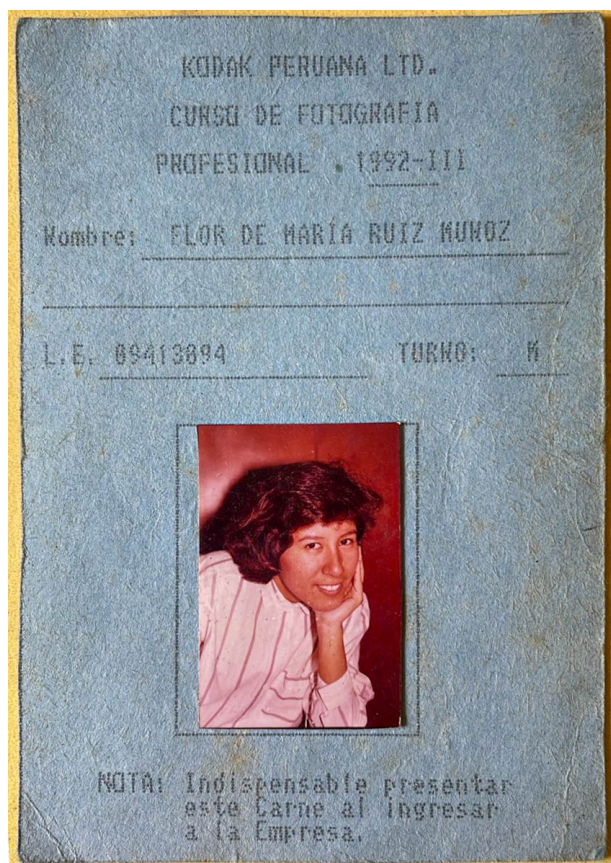
Flor sitúa el origen de su vocación en la infancia. Los álbumes de la familia Ruiz fueron su primer contacto con la imagen: pasaba horas observando fotografías con una lupa, muchas de ellas tomadas por su

padre durante sus constantes viajes por el Perú. En un contexto sin posibilidades de viajar, esas imágenes se convirtieron en su forma de conocer el país, al tiempo que le proporcionaron un territorio para la imaginación.

Durante sus recurrentes jornadas de reorganización y análisis de los álbumes, su persistente curiosidad le permitía descubrir nuevos detalles, rostros y escenas. Fue así como llegó a desarrollar una profunda relación con la imagen. Aunque inicialmente pensó estudiar Derecho, pronto se inclinó por las comunicaciones, influenciada por su entorno.

Es Bachiller en Ciencias de la Comunicación, en la Universidad de Lima, en la especialidad de Comunicación para el Desarrollo y complementó sus estudios en el taller de cine de Armando Robles Godoy, experiencia que consolidó su vínculo con la narrativa visual. Así, una práctica íntima y exploratoria se convirtió en una vocación que definió su manera de mirar, comprender y construir el mundo. A ello, sus prácticas pre-profesionales de restauradora de películas de cine en la Filmoteca de Lima, la sumergió en la contemplación de la imagen fija.

Su paso por la ONG Calandria marcó sus primeros trabajos con imágenes en proyectos de desarrollo. Sin embargo, fue en el Taller de Fotografía Social (TAFOS) donde consolida su enfoque definitivamente, al integrar fotografía, memoria y comunidad en un mismo proceso formativo. Posteriormente, fue becada por la Fundación World Press Photo (1998 al 2000) para desarrollar un proyecto fotográfico. Todas estas experiencias y aprendizajes sostenidos le permitieron ser docente en Talleres en el Centro de la Imagen, donde aportó del mundo de la fotografía de viajes.



1992, estudiante de fotografía en Kodak.

## TAFOS: imagen y participación

Consultada sobre su paso por el Taller de Fotografía Social (TAFOS), Flor Ruiz no enfatiza la duración —se extendió aproximadamente dos años—, sino la intensidad de una experiencia decisiva en su formación. Recién egresada, encontró en ese espacio una forma distinta de conocer el Perú: no desde la mirada externa, sino a través de la autorrepresentación de comuneros, campesinos, pobladores amazónicos y comunidades afrodescendientes, quienes construían sus propias imágenes y narrativas.

TAFOS, surgido a mediados de los años ochenta e impulsado en el Perú por el fotógrafo alemán Thomas Müller, nació de una necesidad concreta: utilizar la fotografía como herramienta de registro y denuncia. Un hecho puntual —la solicitud de una



Orificio en la base del glaciar Quelccaya (entre Puno y Cusco 4.900 m / 5.650 m). Enero 2016 a esta foto la llamé El Aleph, en homenaje a Borgues. Es el punto donde se mira el universo.



“Metida en este orificio me pude quedar si se quebrara la base de hielo y ya fuiste.

Los segundos en que tomé estas foto lloré de emoción al ver esta magia de turquesas que me brindó la sabia naturaleza”.

Foto: Alvaro Rocha



Pukllay, Andahuaylas, con los danzantes del grupo Los Viajeros de Chanta Humaca, Andahuaylas, 2017.

cámara para documentar a una autoridad local— evidenció el poder de la imagen como soporte de reclamo social. Con el tiempo, el proyecto se consolidó en todo el país, desarrolló más de treinta talleres durante más de quince años y generó un archivo cercano a 100 000 negativos, hoy resguardado por la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Más que un archivo, TAFOS fue un proceso participativo. Las comunidades, capacitadas por educadores y fotógrafos, documentaron su vida cotidiana, sus conflictos y sus demandas, lo cual anticipó enfoques propios de la Antropología Visual al privilegiar la mirada interna sobre realidades poco abordadas por el fotoperiodismo tradicional.

Dentro de ese contexto, Ruiz trabajó en la revisión, selección y organización del archivo. A partir de ese material, desarrolló una propuesta pedagógica orientada a escuelas, donde las imágenes —presentadas junto a preguntas abiertas— promovían la reflexión sobre identidad, diversidad y desigualdad. Esta experiencia no sólo permitió vincular distintas realidades del país, sino que dejó en ella una convicción cen-

tral: entender la fotografía como una herramienta de memoria, diálogo y construcción colectiva.

Ante la pregunta sobre el destino del archivo de TAFOS, Flor Ruiz precisa que su conocimiento es posterior a su participación (1994-1995). Explica que la continuidad del proyecto se volvió difícil por los altos costos de conservación y por la irrupción de la fotografía digital, que relegó los soportes analógicos. En ese contexto, considera acertada su transferencia a la Pontificia Universidad Católica del Perú, institución con capacidad para su preservación, investigación y difusión. Procesos similares —como el de la Filmoteca de Lima— siguieron el mismo camino.

Señala que, en su momento, otras universidades no contaban con la infraestructura necesaria, aunque reconoce avances recientes en instituciones como la UPC y el Centro de la Imagen. Sin embargo, advierte que gran parte del patrimonio fotográfico nacional permanece disperso en archivos familiares o colecciones privadas, muchas veces en riesgo de pérdida.

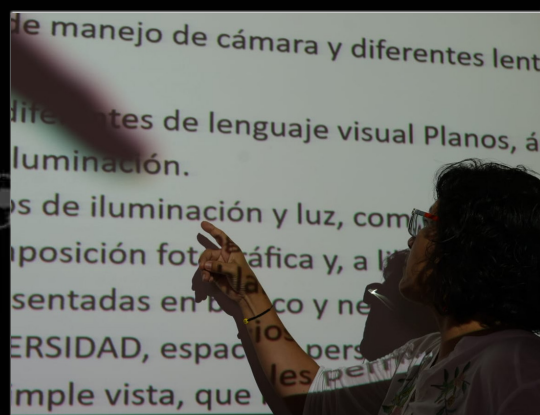
## Urgencia y persistencia de la memoria

La reflexión sobre los archivos se vincula con la situación actual del Fotoperiodismo. Muchos profesionales atraviesan una etapa de transición, en un escenario donde los medios se han reducido y las exigencias se han diversificado. Hoy, el fotógrafo asume múltiples roles en un contexto más precario, lo que hace aún más urgente preservar la memoria visual construida a lo largo de décadas.

Ante la crisis actual de los medios, Flor Ruiz señala una desvalorización progresiva del fotoperiodismo, donde la imagen ha perdido su rol crítico. Desde la docencia, observa que muchos estudiantes ya no se sienten atraídos por este campo, lo que revela no sólo una crisis del oficio, sino también de la formación y de la manera de entender la imagen más allá de lo técnico.

Reconoce que las nuevas generaciones se desenvuelven en un entorno dominado por redes sociales, con amplias posibilidades de creación, pero también con riesgos si no existe una mirada crítica. En este contexto, advierte sobre la fragilidad de la memoria visual, ejemplificada en archivos personales —como el de un fotógrafo en Madre de Dios en su caso su archivo se digitalizó, se imprimió el libro y el autor quedó con un sólo ejemplar, posteriormente la memoria donde se guardaba su archivo digitalizado se malogró, ahora toda su creación está guardada pero en riesgo de desaparecer.

Para Ruiz, un archivo fotográfico es una forma de memoria que va del ámbito familiar a una dimensión colectiva, por lo que su pérdida implica la desaparición de interpretaciones del pasado para comprender el presente. De allí la importancia de la memoria visual para entender la identidad del país. Frente a las visiones parciales de narrativas dominantes —como las que sue-



Alumnos V Ciclo de Fotografía, 2026 USMP

len aparecer en contextos políticos—, los archivos permiten reconocer la diversidad de historias y orígenes que conforman el Perú, contrastar y enriquecer su comprensión histórica.

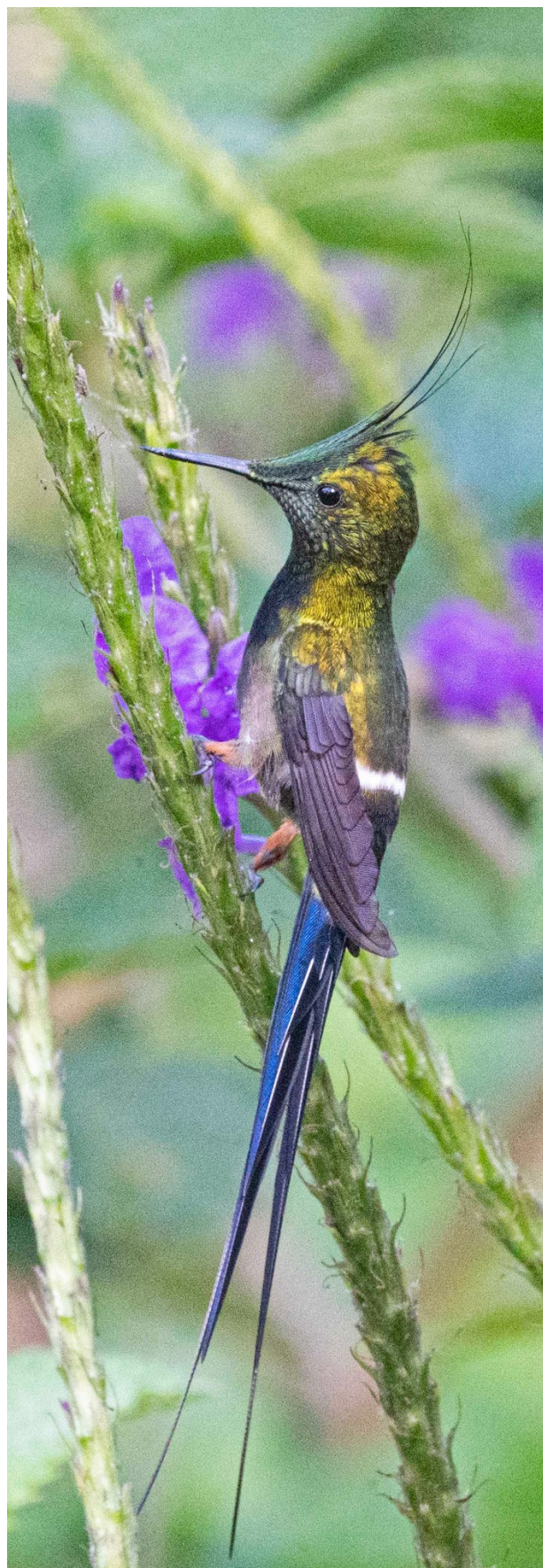
Para la fotógrafa, los archivos que recupera le vienen dando pauta para comprender hoy el Perú que tiene registrado, conforme al pasado, y dar una narrativa visual de continuidad, para comprender de dónde venimos, quiénes somos, y hacia dónde podemos orientar nuestro aporte desde la imagen y memoria, en otras palabras, tender puentes en y con la ciudadanía.

Sin embargo, nuestro país aún carece de una cultura sólida de preservación. Flor critica la ausencia de políticas públicas para la fotografía en el Perú, a diferencia de otros campos, como el cine, o de países como México, donde existen mayores apoyos institucionales. El trabajo con archivos —añade— es complejo y multidisciplinario, e involucra tanto la conservación del material como su gestión y difusión. Por ello también es necesaria una responsabilidad individual y colectiva: iniciar procesos de recuperación, incluso sin financiamiento, y desarrollar habilidades de gestión e investigación.

En un contexto de sobreproducción de imágenes y “posverdad”, Ruiz considera urgente volver a los archivos como espacios de verificación y sentido. Casos de archivos perdidos o deteriorados refuerzan esta preocupación. En suma, plantea la memoria fotográfica como una tarea urgente: no sólo preservar imágenes, sino resguardar las múltiples historias que configuran el país.

## La pérdida de los archivos y la fragilidad de la memoria

Flor Ruiz advierte sobre la constante pérdida de archivos fotográficos y docu-



Colibrí cola cerda. Reserva Arena Blanca, Bosque de protección Alto Mayo (BPAM), San Martín (2023).



Quiéreme tal como soy. En la festividad del Pukllay, Andahuaylas (2014). Foto: Flor Ruiz

mentales en el país, una problemática que trasciende lo cultural y afecta directamente la construcción de la identidad. Más que simplificar el pasado, plantea la necesidad de comprenderlo a partir de los registros existentes, muchos de ellos en riesgo de desaparecer.

Evoca el caso de una fotógrafa retratista de Miraflores, activa en las décadas de 1950 y 1960, cuyo archivo quedó en el abandono tras su fallecimiento. Este no es un hecho aislado, sino reflejo de una realidad extendida: colecciones valiosas que se pierden por falta de resguardo. La misma incertidumbre alcanza a bibliotecas personales, como la de su propio hermano, lo que evidencia la ausencia de mecanismos claros de preservación.

En su trabajo con archivos familiares, observa que las familias suelen priorizar el valor afectivo de las imágenes, y dejar de lado su dimensión histórica. Sin embar-

go, incluso las fotografías más domésticas contienen información sobre contextos sociales, territoriales y culturales. El registro de ciudades, por ejemplo, revela paisajes y formas de vida hoy desaparecidas, y permite rastrear transformaciones que de otro modo quedarían invisibles.

Ruiz subraya que la pérdida de estos materiales implica también la desaparición del vínculo con quienes pueden interpretarlos, especialmente los adultos mayores. Sin esa memoria, resulta más difícil comprender los procesos de cambio del país, lo que puede derivar en una desconexión con los propios orígenes.

Frente a ello, propone entender los archivos como herramientas para reconstruir la conciencia de pertenencia, no desde posturas ideológicas, sino como vía para una comprensión más compleja del país. A partir de su investigación sobre archivos vinculados a la producción de café en la



Quema de poza de maceración en operativo de erradicación de cultivos de coca y sus procesos de elaboración. Valle de los ríos Apurímac, Ene y Mantaro (VRAEM, 2010). Cobertura para la Agencia Alemana de Prensa (DPA). Foto: Flor Ruiz

selva central, cuestiona versiones históricas simplificadas y demuestra que, sin archivos —o sin una lectura crítica de ellos—, se corre el riesgo de reproducir relatos incompletos o distorsionados. De allí, insiste, la urgencia de preservar, investigar y activar estos registros como parte esencial de la memoria colectiva.

## Nuevas rutas para la fotografía

Flor Ruiz plantea una interrogante central: ¿dónde reside la memoria de un país si no está en sus archivos? A partir de ello, sostiene la necesidad de construir espacios que permitan vincular a las personas con su historia, recuperar lo no contado y generar nuevas lecturas del pasado.

Reconoce avances desde la academia en torno a la investigación y la antropología visual, pero advierte que estos deben articularse más con fotógrafos y fotoperiodistas. Para Ruiz, no basta con esperar ar-

chivos organizados: es indispensable salir a buscarlos, investigarlos y documentarlos. La iniciativa debe ser individual, como punto de partida para proyectos mayores e incluso para sustentar propuestas como una Fototeca Nacional.

En su caso, su interés por los archivos no representa un quiebre, sino una extensión de su trayectoria como fotoperiodista. Su archivo sobre el Perú —marcado por temas como territorio, cambio climático e identidad— la lleva ahora a preguntarse cómo activarlo. Más que publicar, busca generar diálogos entre su mirada contemporánea y archivos históricos, y explorar continuidades y transformaciones.

Destaca su trabajo con el archivo del fotógrafo Juan Lanfranco Monier, centrado en las rutas del café en la selva central. Su objetivo no es solo preservarlo, sino ponerlo en relación con el presente y abrir nuevas interpretaciones. En ese sentido, afirma que todo archivo es un “organismo vivo”, susceptible de múltiples lecturas según quien lo aborde.



Loma de Asia,  
2018. Foto:  
Paulo Silvera

Ruiz reconoce que este debate aún es limitado dentro del campo fotográfico y propone ampliarlo. También plantea una preocupación clave: el destino de los archivos personales cuando sus autores ya no estén, una pregunta que debería impulsar estrategias de preservación.

Finalmente, subraya la importancia de conectar los archivos con intereses personales y de formar nuevas generaciones con mirada crítica, por ejemplo desde las aulas. Frente a la sobreproducción de imágenes, insiste en la necesidad de pasar de acumular a comprender. Sólo así, concluye, la fotografía podrá seguir siendo una herramienta activa en la construcción de memoria y conocimiento.

## Nuevas formas de aproximarse al archivo

Ante la pregunta sobre el predominio del tecnicismo, Flor Ruiz reconoce su pre-

sencia, pero subraya que la técnica, por sí sola, no es suficiente. Si bien permite explorar diversas formas expresivas, el verdadero desafío radica en articularla con una mirada personal capaz de reinterpretar y dar nuevo sentido a las imágenes.

Desde su experiencia en la recuperación de archivos, destaca que las limitaciones técnicas —como la ausencia de negativos— no deben ser un obstáculo, sino un punto de partida para la investigación y el aprendizaje. En ese proceso, resalta el valor del acceso actual a redes, información y espacios de formación, que amplían las posibilidades de desarrollo profesional más allá de la edad o la trayectoria.

Para Ruiz, el trabajo con archivos exige perseverancia, formación continua y el desarrollo de habilidades complementarias, como la gestión y la edición.

En un contexto donde la educación y la construcción de la historia presentan vacíos, considera necesario generar nuevas narrativas desde lo individual y lo colectivo.



Niños en la comunidad nativa asháninka de Sampantuari, Kimbiri (Cusco, 2010). Foto: Flor Ruiz

Propone comenzar por el propio archivo: revisarlo, reinterpretarlo y reconocer su valor más allá de lo personal. Cada mirada, afirma, abre nuevas posibilidades de lectura.

Asimismo, invita a mantener una relación activa con el territorio a través del viaje, la observación y la documentación.

Señala que muchos fotógrafos atraviesan hoy una etapa de reflexión, en la que el archivo adquiere centralidad. Sin embargo, advierte el riesgo de su pérdida y plantea la necesidad de estrategias colectivas, como redes regionales de fotógrafos que impulsen la recuperación y gestión de archivos.

Finalmente, insiste en que este proceso requiere capacitación y articulación con otras disciplinas. En ese cruce entre memoria y mirada contemporánea, se encuentra una vía para renovar el sentido de la fotografía y proyectarla hacia el futuro.

## ¿Qué significa la fotografía en tu vida?

El epílogo cayó como una llave precisa en la cerradura del alma de Flor. En ese último tramo —cuando todo parecía dicho— emergió la pregunta inevitable, la que no busca respuestas rápidas, sino verdades profundas. Bastó ese gesto sencillo, casi cotidiano, para abrir una compuerta íntima y provocar un quiebre emocional silencioso, pero hondo. Porque para quien respira fotografía, interrogarse por su sentido es enfrentarse a lo esencial.

La respuesta no llegó como una definición, sino como una revelación. Más que un oficio, la imagen es para ella una forma de existencia: una manera de habitar el mundo, de mirarlo con conciencia y memoria. Hubo un tiempo en que pensó en la escritura como destino posible, pero com-



Árbol de shihuahuaco de 700 años, talado en una zona protegida. Cuenca del río Las Piedras, Madre de Dios (2019). Foto: Flor Ruiz

prendió —con la lucidez que dan los años y la experiencia— que la fotografía no es una elección, sino una extensión de su ser, una raíz de la que no puede, ni quiere, desprenderse.

Flor la define como una pasión, y también como un modo de preservar la capacidad de asombro. Para ella, fotografiar es observar con profundidad, revisar, descubrir y, a la vez, enseñar a otros a mirar más allá de lo evidente. Evoca experiencias que la han marcado —encuentros con la naturaleza, instantes de belleza intensa— en las que la fotografía no sólo registra, sino transforma. Esa capacidad de conmover y generar sentido es, para Ruiz, una de sus dimensiones más valiosas. En su labor docente, insiste en la contemplación como base de una relación auténtica con la imagen.

También reconoce que la fotografía ha sido un sostén en momentos difíciles: una forma de reconstrucción y de regreso a la

esperanza. Desde allí nace su impulso por compartir lo aprendido, por transmitir herramientas y reflexiones que contribuyan a formar nuevas miradas. Finalmente, expresa una profunda gratitud hacia la fotografía, entendida como el medio que le ha permitido no sólo construir una trayectoria, sino también devolver, a través de la imagen, parte de lo recibido.

### Información sobre Flor

[www.instagram.com/florruizperu/](https://www.instagram.com/florruizperu/)

[www.facebook.com/flor.ruiz.foto](https://www.facebook.com/flor.ruiz.foto)

[www.instagram.com/lahydra/](https://www.instagram.com/lahydra/)

[https://www.instagram.com/p/DO7eMKIERyw/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DO7eMKIERyw/?img_index=1)

<https://dialogue.earth/es/author/florruiz/>



Existe la necesidad  
de saber mirar,  
comprender, amar  
la patria nuestra, y  
mirar desde el Perú  
que desconocemos.  
2019, Cusco, 5300  
m.s.n.m. siembra  
para cosechar agua.

Foto: Flor Ruiz

# Lima fotolibre: el colectivo que dejó huella



Por: Víctor Mallqui L.  
Fotografías: Archivo Lima Fotolibre

José Antonio Vidal uno de los  
fundadores de Lima Fotolibre  
Foto: Víctor Mallqui





Fotógrafos de plaza. Plaza de Armas de Lima Foto: Lima Fotolibre

**El encuentro con José Antonio Vidal permite reconstruir, desde la experiencia personal y colectiva, una etapa clave en la evolución reciente de la fotografía independiente en Lima. Integrante de Lima Fotolibre, Vidal traza un recorrido que va desde los primeros años de experimentación digital hasta la consolidación —y posterior disolución— de un grupo que apostó por democratizar la imagen.**

Actualmente, Vidal forma parte de Visión Fotolibros, un espacio enfocado en la compra, venta y difusión de fotolibros peruanos. Su vínculo con el entrevistador se remonta a los años iniciales del colectivo, formalizado en 2006, aunque gestado desde un par de años antes, cuando la fotografía digital comenzaba a transformar radicalmente la práctica.

La irrupción de cámaras compactas accesibles —como las popularizadas por Kodak— marcó un punto de quiebre. La desaparición progresiva del rollo analógico redujo costos y multiplicó las posibilidades de producción. En ese contexto, un grupo de jóvenes fotógrafos encontró en internet un primer espacio de difusión, gracias a la iniciativa de un amigo diseñador que desarrollaba su propia página web. Lo virtual pronto dio paso a lo presencial: exposiciones, intervenciones y publicaciones comenzaron a articular el espíritu del colectivo.

El núcleo inicial estuvo conformado por Bruno Guerra (Tunchi) y otros integrantes que se fueron sumando de manera flexible. Más que una estructura rígida, Lima Fotolibre funcionó como una plataforma abierta, con entradas y salidas constantes.



Fotógrafos de plaza. Plaza de Armas de Lima Foto: Lima Fotolibre

Durante su etapa más activa, el grupo produjo exposiciones, fotolibros, fanzines e intervenciones urbanas.

Entre las experiencias más significativas, Vidal recuerda una exposición realizada hacia 2015 o 2016 en la Galería Pancho Fierro. El evento no solo convocó a un público numeroso, sino que generó un cruce simbólico entre generaciones: fotógrafos contemporáneos compartieron espacio con retratistas tradicionales de la Plaza de Armas y la Plaza San Martín. Aquellos herederos de la fotografía minuteru —adaptados ya a tecnologías modernas— representaban una continuidad histórica que, al integrarse en la muestra, otorgó al encuentro un valor especial.

Otra intervención clave tuvo lugar en 2012, en la Plaza San Martín, donde el co-

lectivo ocupó el espacio público colgando fotografías en plena vía. Miles de transeúntes se encontraron con las imágenes en un escenario cargado de significado político y social. La actividad se desarrolló en el contexto de una bienal, durante la gestión municipal de Susana Villarán, un periodo que incentivó el uso cultural del espacio urbano. Posteriormente, el colectivo extendió su trabajo a parques zonales, reforzando su vocación de acercar la fotografía a públicos amplios.

Sin embargo, hacia 2016 o 2017, el proyecto comenzó a diluirse. Las exigencias personales, laborales y familiares, sumadas a la dispersión geográfica en una ciudad como Lima, dificultaron la continuidad. No hubo una política de renovación ni una estrategia institucional clara; el colectivo



Nicolás Torres, fotógrafos de plaza. Foto: Lima Fotolibre

simplemente se apagó de manera progresiva. Aun así, los vínculos personales se mantienen, y la posibilidad de una reactivación —en un contexto atravesado por nuevas tecnologías como la inteligencia artificial— no se descarta.

Para Vidal, la experiencia fue, ante todo, formativa. La fotografía aparece como una herramienta de acceso a distintos estratos sociales, un medio que abre puertas tanto en lo artístico como en lo humano. En los primeros años del siglo XXI, recuerda, la información sobre fotografía en Perú era escasa. La búsqueda de referentes implicaba un ejercicio casi arqueológico: rastrear, investigar, “escarbar” en un campo con poca documentación disponible.

Ese proceso condujo al encuentro con figuras y prácticas diversas, desde la fotografía de calle hasta propuestas más insti-

tucionales. También evidenció tensiones persistentes: la coexistencia entre espacios abiertos y circuitos cerrados, a menudo asociados a dinámicas de exclusión o elitismo. Vidal observa que ciertas oportunidades —becas, concursos o proyectos institucionales— tienden a concentrarse en grupos reducidos, limitando la diversidad de miradas.

En ese sentido, rescata experiencias como la de TAFOS, que promovieron la autorrepresentación de comunidades populares. A diferencia de la mirada externa, estas iniciativas permitieron que los propios sujetos registraran su realidad, generando un archivo de enorme valor documental y simbólico.

El colectivo también funcionó como un espacio de circulación de memorias. Las



Ex Alcaldesa de Lima Susana Villarán en muestra fotográfica del Colectivo Lima Fotolibre, a su lado el fotógrafo Valdez. Galería Pancho Fierro. Foto: Lima Fotolibre

imágenes de Lima generaban reacciones inmediatas: comentarios, recuerdos, relatos personales. La fotografía, en ese sentido, operaba como detonante de la memoria colectiva y como puente entre lo individual y lo histórico.

Hoy, Vidal observa con interés las nuevas herramientas tecnológicas. El uso de drones, por ejemplo, permite comprender fenómenos urbanos desde perspectivas antes in-

**Para Vidal, la experiencia fue, ante todo, formativa. La fotografía aparece como una herramienta de acceso a distintos estratos sociales**

accesibles, mientras que los teléfonos móviles han democratizado la producción de imágenes. Plataformas como Instagram o Tik Tok amplían el alcance, aunque también plantean el desafío de distinguir entre producción superficial y propuestas con mayor profundidad.

En la actualidad, su trabajo se orienta hacia la recuperación y organización de archivos fotográficos. Uno de sus



Nicolás Torres en la Exposición Fotográfica de Lima Fotolibre realizada en la Galería Pancho Fierro.  
Fotografía: Lima Fotolibre

proyectos reúne material vinculado a Lima Fotolibre, pero también lo ha llevado a revisar colecciones como la de Nicolás Torres, integrante del grupo Los Bravos, cuyo registro de la Lima popular de los años ochenta —incluyendo la escena de la música chicha— alcanzó reconocimiento internacional.

Asimismo, ha explorado archivos de fotógrafos de playa y revisitado la obra de autores como Óscar Pacheco, cuya mirada documental de las décadas de 1970 y 1980 dialoga con generaciones posteriores. Este trabajo de archivo se inscribe en lo que algunos especialistas denominan fotografía vernacular: imágenes que, más allá de su valor estético, constituyen testimonios fundamentales de la vida cotidiana.

La reflexión final de Vidal apunta a una preocupación mayor: la ausencia de una

política sólida para la fotografía en el Perú. La falta de una institución dedicada a su promoción limita el desarrollo del campo y reduce las oportunidades de difusión. Frente a ello, plantea la necesidad de que nuevas generaciones —especialmente desde la gestión cultural— impulsen iniciativas abiertas: convocatorias temáticas, exposiciones colectivas, publicaciones y espacios de diálogo.

En última instancia, la experiencia de Lima Fotolibre deja una enseñanza central: la fotografía no solo documenta, sino que preserva memorias que corren el riesgo de desaparecer. Recuperarlas, organizarlas y compartirlas es, quizá, una de las tareas más urgentes del presente.



# La otra cara del azúcar

## PERÚ-TRABAJO

Migrantes andinos sostienen el duro corte manual de caña azúcar en el norte del Perú

Por Randy Reyes

Valle Chicama/Laredo

Fotografías: Randy Reyes



Randy Reyes es un fotoperiodista peruano, originario de la región La Libertad, vinculado principalmente a la ciudad de Trujillo. Su interés por la fotografía surgió tras el **Fenómeno de El Niño de 2017**, cuando comenzó a documentar sus efectos y descubrió el potencial del fotoperiodismo para narrar historias sociales. Se formó en fotografía documental en el Centro de la Imagen en Lima y trabajó con medios regionales como Correo y La Industria, además de colaborar con agencias internacionales como Reuters y Associated Press.

Su trabajo se centra en problemáticas sociales del norte del Perú, con énfasis en el factor humano. Entre sus proyectos más representativos destaca el registro del botadero de El Milagro, en Trujillo, donde durante años ha documentado las condiciones de vida de familias que trabajan y viven entre residuos, convirtiéndolo en uno de los ejes de su obra documental.

En el ámbito editorial internacional, participó en el libro colaborativo *Mirando con calma*, publicado en España durante la pandemia, y en *Bodies of Memory and Grace* (Suiza), donde aportó imágenes para la portada y contraportada.

En los últimos años ha desarrollado proyectos sobre comunidades invisibilizadas, como los cortadores de caña de azúcar del norte del Perú, retratando sus condiciones laborales y la dimensión social de esta actividad.

A través de su trabajo en medios, proyectos documentales y publicaciones internacionales, busca visibilizar historias poco representadas desde una mirada crítica y humana.



En medio de densas nubes de humo y temperaturas extremas, cientos de trabajadores migrantes procedentes de la sierra peruana realizan cada día el corte manual de caña de azúcar en los valles costeros de Chicama y Laredo, una actividad clave para la agroindustria del país, pero marcada por condiciones laborales exigentes y altos riesgos para la salud.

Las jornadas comienzan antes del amanecer. Armados con machetes, guantes y pañuelos improvisados para cubrir el rostro, los trabajadores ingresan a los campos previamente quemados para facilitar la cosecha. La quema, una práctica habitual en la región, elimina las hojas secas, pero convierte el entorno en un escenario hostil: el aire se vuelve irrespirable, la visibilidad disminuye y el calor se intensifica rápidamente.

*“Respirar cuesta. El humo entra a los pulmones y no hay descanso”, dijo uno de los trabajadores, originario de la región Cajamarca, quien pidió no ser identificado. “Pero si no trabajamos, no comemos”.*



La mayoría de los trabajadores proviene de zonas altoandinas afectadas por la pobreza, la escasez de empleo formal y la baja rentabilidad agrícola. Para ellos, la migración temporal hacia los campos azucareros representa una de las pocas alternativas para generar ingresos. Muchos recorren cientos de kilómetros para permanecer durante semanas o meses en localidades cercanas a los cultivos.

El pago se realiza según la cantidad de caña cortada, un sistema que exige mantener un ritmo intenso durante toda la jornada. En promedio, los trabajadores permanecen entre ocho y doce horas bajo el sol, expuestos a temperaturas muy altas.

Las lesiones son frecuentes, quemaduras provocadas por brasas ocultas, deshidratación, insolación y problemas respiratorios forman parte de la rutina.

El sector azucarero es uno de los pilares de la agroindustria peruana y genera miles

de empleos directos e indirectos. Sin embargo, gran parte del proceso productivo sigue dependiendo del trabajo manual, especialmente en zonas donde la mecanización es limitada.

Datos oficiales indican que la región La Libertad concentra una parte significativa de la producción nacional de azúcar, destinada tanto al mercado interno como a la exportación. No obstante, especialistas en derechos laborales advierten que la informalidad, la tercerización y la falta de fiscalización siguen siendo desafíos persistentes en el sector.

En los campos, la solidaridad entre trabajadores es clave para sobrellevar la dureza del entorno. Comparten agua, alimentos y medicamentos básicos durante breves pausas. En esos momentos, las conversaciones giran en torno a las familias que dejaron atrás, las deudas pendientes y la expectativa de ahorrar lo suficiente para regresar a sus comunidades.



Al caer la tarde, el humo comienza a disiparse y los campos quedan cubiertos de ceniza.

Exhaustos, los trabajadores regresan a sus alojamientos temporales. Al día siguiente, la rutina se repite.

Para miles de migrantes internos, el corte de caña en el norte del Perú no es solo un empleo estacional, sino una estrategia de supervivencia en un contexto de desigualdad estructural. Su labor sostiene una industria clave, pero también expone las profundas brechas sociales que persisten en el país.







Imagen 1. Registro de una jornada electoral en la ciudad de atalaya (Ucayali-Perú).

# La antropología visual y el registro fotográfico:

mirar, comprender y documentar

Por **Liliana Fernández Fabián**  
Magíster en Antropología  
Fotografías **Liliana Fernández Fabián**



Imagen 2. La fotografía de la jornada electoral muestra la participación de mujeres como actoras centrales del proceso democrático.

La relación entre fotografía y antropología es más profunda de lo que a primera vista podría suponerse. Aunque la fotografía suele entenderse principalmente como una práctica estética o documental, su vínculo con la antropología visual revela una dimensión adicional: la posibilidad de utilizar la imagen como una herramienta para comprender y registrar la diversidad cultural. En este sentido, la antropología visual aporta al trabajo del fotógrafo un marco teórico, metodológico y ético que amplía significativamente la manera de observar y representar el mundo.

Desde sus inicios, la antropología ha buscado comprender las formas en que las sociedades humanas organizan su vida cultural. Sin embargo, como señala Leslie White, la cultura no debe en-

tenderse únicamente como un conjunto de ideas abstractas, sino como un sistema complejo de prácticas, símbolos y objetos que forman parte de la vida cotidiana de las sociedades. Esta perspectiva resulta especialmente relevante para el registro visual, ya que muchas de estas expresiones culturales se manifiestan en gestos, rituales, vestimentas, artefactos y formas de interacción que pueden ser documentadas mediante la fotografía (White, 1961).

A pesar de ello, persiste con frecuencia la idea de que la antropología se ocupa exclusivamente del estudio de los pueblos indígenas. Si bien históricamente la disciplina centró gran parte de su atención en estas poblaciones —debido a los procesos de dominación social y cultural que enfrenta-

## La fotografía se convierte en una herramienta privilegiada para observar estas dinámicas sociales.



Imagen 3. La wiphala como símbolo de identidad cultural andina (Cochabamba-Bolivia).

ron—, la antropología contemporánea ha ampliado considerablemente su campo de estudio. Hoy se interesa por múltiples contextos sociales y culturales, tanto rurales como urbanos, así como por las formas en que las personas producen significado en su vida cotidiana.

En este sentido, la fotografía se convierte en una herramienta privilegiada para observar estas dinámicas sociales. La relación entre imagen y conocimiento antropológico fue tempranamente explorada por Gregory Bateson y Margaret Mead en su obra *Balinese Character: A Photographic Analysis* (1942), donde demostraron que la fotografía podía utilizarse no solo como ilustración, sino como una herramienta analítica para comprender patrones culturales.

## La fotografía como observación de la vida social

Uno de los aportes fundamentales de la antropología visual consiste en considerar la fotografía como una forma de observación etnográfica. La imagen permite registrar situaciones sociales complejas donde se manifiestan relaciones de poder, organización comunitaria y dinámicas colectivas.

Desde la perspectiva de la antropología visual, la fotografía permite observar la interacción entre instituciones estatales y población local, así como las dinámicas sociales que se desarrollan en torno a un proceso democrático. La fila de votantes y la organización del espacio público permiten analizar la participación comunitaria y las relaciones entre Estado y ciudadanía. Más allá del hecho electoral, la fotografía documenta cómo los actores sociales ne-



Imagen 4. Faena comunal en la escuela de la comunidad nativa Quemporiquishi en el Gran Pajonal (Ucayali-Perú)

gocian su presencia dentro de estructuras institucionales.

El registro de proximidad permite observar expresiones, gestos y relaciones presentes en la escena. Como señala Elisenda Ardèvol, la producción de imágenes forma parte del proceso de construcción del conocimiento antropológico. La mirada del fotógrafo nunca es neutral: cada encuadre selecciona ciertos elementos de la realidad y deja otros fuera, configurando una interpretación visual de la vida social (Ardèvol, 1998).

## **Símbolos, identidad y representación cultural**

La fotografía también permite registrar símbolos que condensan significados culturales y políticos. En muchas sociedades, los símbolos visuales funcionan como expresiones de identidad colectiva que articulan memorias históricas, reivindicaciones y pertenencias compartidas. La fotografía

permite registrar cómo los símbolos se integran en prácticas sociales y celebraciones colectivas, condensando significados políticos e históricos en un objeto visual.

La fotografía muestra la wiphala durante una celebración pública. La bandera multicolor se ha convertido en un símbolo ampliamente reconocido de identidad andina y de reivindicación cultural. El registro visual de estos símbolos contribuye a documentar las formas en que las comunidades expresan su identidad cultural en el espacio público.

## **La vida cotidiana como objeto de observación antropológica**

La antropología no se interesa únicamente por los rituales o las celebraciones. La vida cotidiana constituye uno de los espacios más importantes para comprender las prácticas culturales. Actividades como el trabajo agrícola, el intercambio en el



Imagen 5. Intercambio en un mercado amazónico en la ciudad de Atalaya (Ucayali-Perú)

mercado o el lavado de ropa revelan formas de organización social, sistemas de reciprocidad y relaciones con el entorno. Desde los inicios de la relación entre fotografía y antropología, las imágenes han servido para documentar no solo grandes acontecimientos, sino también los detalles de la vida cotidiana que configuran la cultura (Naranjo, 1998).

El trabajo colectivo realizado por padres de familia durante una faena en la escuela ilustra las formas de organización comunitaria basadas en la reciprocidad y la cooperación. En la imagen se observa a varias personas trabajando conjuntamente en la preparación del terreno, una actividad que trasciende la simple labor física para convertirse en un acto de participación comunitaria. Este tipo de prácticas, frecuentes en comunidades andinas y amazónicas, se vincula con formas tradicionales de traba-

jo colectivo —como la minka o la faena— mediante las cuales los miembros de la comunidad contribuyen al bienestar común y fortalecen los lazos sociales que sostienen la vida colectiva.

El mercado constituye un espacio privilegiado para la observación antropológica: en él convergen prácticas económicas, relaciones sociales y diversidad cultural. La fotografía registra la dimensión cotidiana del intercambio como fenómeno social y cultural. Muestra tanto los bienes que se comercializan como las personas que participan en el intercambio, poniendo de relieve redes sociales y culturales que exceden el ámbito estrictamente económico.

Las prácticas cotidianas forman parte del universo cultural de las comunidades y constituyen un campo privilegiado de observación para la antropología visual. Esta



Imagen 6. Lavado de ropa en la ribera de un río Ucayali (Perú).

actividad doméstica revela también las formas en que las personas se relacionan con el entorno natural. La cámara deja de ser únicamente un instrumento de captura inmediata para convertirse en una herramienta de observación y de investigación. El fotógrafo que se aproxima a la antropología visual aprende a mirar con mayor atención los contextos sociales en los que trabaja y a establecer relaciones con las personas que fotografía. Métodos propios de la investigación antropológica, como la observación participante o la conversación con los actores sociales, pueden enriquecer considerablemente el proceso de producción de imágenes.

## Cultura material y expresión simbólica

Otra dimensión fundamental del registro antropológico es la cultura material, es decir, los objetos, vestimentas y artefactos que forman parte de la vida social. A través de la fotografía es posible documentar cómo los objetos participan en la construcción de identidades, relaciones y significados culturales.

La cultura material —ropa, instrumentos y adornos— constituye una dimensión fundamental de la expresión cultural. El registro de estos elementos permite documentar la riqueza simbólica de las celebraciones tradicionales. Como señala Martínez (2012), los objetos no son simples elementos utilitarios, sino que participan activamente en la construcción de significados culturales y relaciones sociales. El detalle



Imagen 7. Detalle del calzado que compone la vestimenta festiva utilizada en el Pujllay (Tarabuco-Bolivia)

de la vestimenta festiva revela la complejidad del sistema simbólico que estructura las celebraciones colectivas.

### **La fotografía como herramienta comparada: perspectivas globales**

La mirada antropológica no se limita a un solo contexto cultural. La fotografía permite comparar prácticas sociales que, en contextos distintos, revelan similitudes y diferencias en la forma en que las sociedades organizan su vida colectiva.

La imagen del templo en India ilustra cómo la fotografía puede documentar prácticas rituales colectivas en contextos culturales muy diferentes al andino-amazónico. La comparación entre estas imágenes permite identificar tanto particularidades

locales como patrones que atraviesan distintas culturas: la organización del espacio para el ritual, la participación colectiva, el uso del color y del cuerpo como medios de expresión cultural. Esta fotografía ilustra la dimensión colectiva de las prácticas rituales: cientos de mujeres vestidas con saris de colores participan en una celebración que combina devoción religiosa, organización comunitaria y expresión cultural. La fotografía permite observar cómo los espacios sagrados articulan cuerpo, comunidad y simbolismo.

### **Conclusión**

Fotografiar no consiste únicamente en capturar instantes o producir imágenes estéticamente atractivas. Implica también observar, comprender y documentar las múltiples formas en que las personas



Imagen 8. Baño ritual en el estanque sagrado del Templo de los Monos (Jaipur-India)

construyen su vida cultural. La antropología visual invita al fotógrafo a desarrollar una mirada más reflexiva, consciente de los contextos sociales y de las relaciones que se establecen en el proceso de producción de imágenes. Así, la fotografía deja de ser únicamente una práctica técnica o artística para convertirse en una herramienta de investigación, memoria y conocimiento cultural.

## Referencias

- Ardèvol, E. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales.
- Bateson, G. & Mead, M. (1942). Balinese Character: A Photographic Analysis.
- Martínez, S. (2012). La antropología, el arte y la vida de las cosas.
- Naranjo, J. (1998). Fotografía y antropología: los inicios de una relación fructífera.
- White, L. (1961). El concepto de evolución en la antropología cultural.

ISO 64

ISO 25600



OLYMPUS E-M1 Mark III

# ISO:

## La ilusión de la luz

Lo que realmente sucede  
dentro del sensor digital

Por: Equipo CONTRASTE



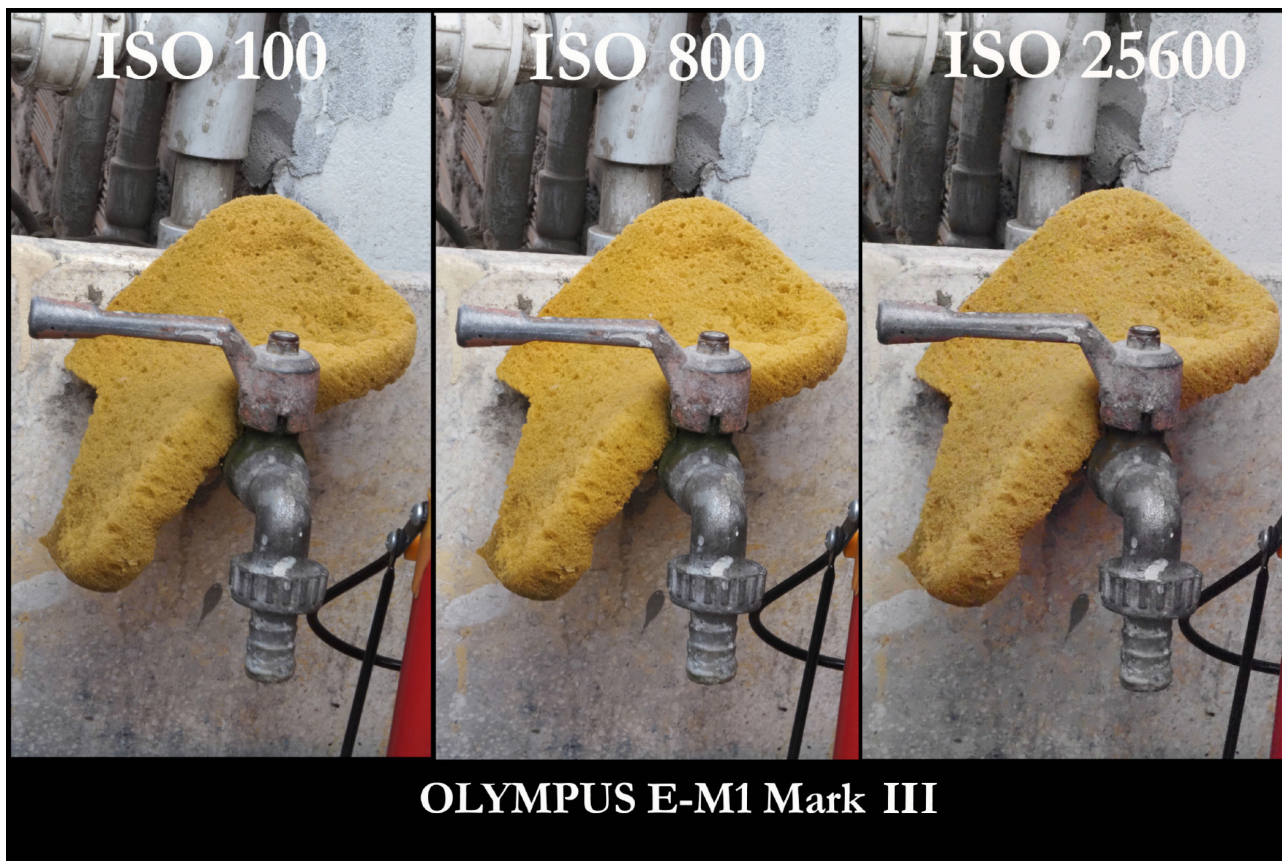
**ISO 25600**

Antes de la digitalización, ajustar el ISO implicaba dos decisiones fundamentales. La primera era elegir y comprar la película con la sensibilidad adecuada según las condiciones de trabajo. Existían emulsiones en color, negativos en blanco y negro y diapositivas; los fabricantes ofrecían una variedad que iba desde ISO 64, 125 y 400 hasta 1600 e incluso 3200. Los fotógrafos experimentados —especialmente quienes trabajaban con película en blanco y negro de 400 ISO— solían forzarla a sensibilidades mayores. La “magia” ocurría entonces en el laboratorio, donde se ajustaban cuidadosamente los tiempos de revelado para compensar esa sobreexposición. El segundo aspecto consistía en configurar el ISO en la cámara; una vez definido, permanecía fijo durante todo el rollo. A diferencia de la fotografía digital, no era posible cambiar el ISO sobre la marcha: con la sensibilidad de

la película elegida había que trabajar hasta terminar.

Hoy, con la digitalización, el ISO parece, en apariencia, una herramienta simple: subirlo cuando falta luz, bajarlo cuando hay exceso de exposición. Un gesto casi instintivo del fotógrafo contemporáneo. Sin embargo, dentro de la cámara —en ese espacio invisible donde la luz se transforma en imagen— ocurre un proceso mucho más complejo, casi alquímico. Comprenderlo no solo es un ejercicio técnico, sino una forma de mirar con mayor conciencia.

Muchos creen que el sensor “ve” más luz cuando se incrementa el ISO, pero no es así. A diferencia de la fotografía química, donde el ISO estaba ligado a la sensibilidad física de la película, en la fotografía digital el sensor no se vuelve más sensible al aumentarlo. El proceso es invariable: la luz



entra, impacta el sensor, y cada fotodiodo convierte los fotones en electrones. Esa carga eléctrica acumulada depende exclusivamente de dos factores: la cantidad de luz y el tiempo de exposición. Nada más. El ISO no interviene en ese momento; la imagen, en esencia, ya ha sido capturada antes de que el fotógrafo decida “iluminarla” electrónicamente.

Una vez finalizada la exposición, comienza el verdadero trabajo interno. La carga eléctrica se convierte en voltaje, esa señal es amplificada, luego traducida a información digital y finalmente procesada. Es en la amplificación donde habita el ISO. Aumentarlo significa amplificar la señal que el sensor ya ha registrado. Pero esa señal no está sola: viene acompañada de imperfecciones, de ruido, de huellas invisibles del propio sistema. Es como subir el volumen de una grabación antigua: no solo se eleva la voz, también el siseo del fondo.

Al incrementar el ISO se amplifican tres tipos de ruido: el ruido cuántico (shot noise), inherente a la naturaleza de la luz; el ruido de lectura, generado por la electrónica del sensor; y el ruido térmico, producto del calor. El primero es inevitable; los otros, durante años, fueron el verdadero enemigo. Por eso, en generaciones anteriores de cámaras, cruzar la barrera de ISO 1600 era entrar en territorio incierto: sombras degradadas, texturas rotas, información perdida.

Hoy, sin embargo, esa frontera se ha desplazado. Las cámaras modernas han transformado la relación con el ISO, no porque hayan eliminado el ruido —algo físicamente imposible— sino porque han aprendido a controlarlo, reducirlo y, sobre todo, convivir con él. Este avance se sostiene en varios factores. Los sensores actuales poseen mayor eficiencia cuántica, lo que les permite capturar más información



ISO 100



ISO 400



ISO 800



ISO 1600

de la misma escena. A ello se suma la arquitectura retroiluminada (BSI), que facilita que la luz llegue con menos obstáculos al fotodiodo, generando más señal útil desde el origen.

A la par, la electrónica se ha vuelto más limpia. Uno de los mayores avances ha sido la reducción del ruido de lectura: la señal que emerge del sensor es hoy más pura, menos contaminada por el propio sistema. Esto cambia todo, porque cuando se amplifica una señal limpia, el resultado sigue siendo utilizable.

Muchos sensores modernos incorporan además sistemas de doble ganancia (dual gain o dual ISO). En términos simples, el sensor puede operar en dos modos: uno optimizado para preservar el rango dinámico y otro diseñado para reducir el ruido en condiciones de baja luz. Al alcanzar ciertos valores de ISO, la cámara cambia internamente de circuito, y es ahí donde ocurre algo notable: sensibilidades altas como ISO 3200 pueden ofrecer sombras más limpias de lo esperado. No es que el ruido desaparezca, sino que está mejor gestionado.

En algunos casos, incluso, se habla de sensores casi invariantes al ISO. Esto significa que una imagen capturada a ISO bajo puede ser levantada en postproducción hasta niveles equivalentes a ISO altos sin una penalización significativa. Esta característica redefine el flujo de trabajo: el fotógrafo ya no depende únicamente de la

captura, sino también de la interpretación posterior del archivo.

Sin embargo, hay un costo que permanece. Al aumentar el ISO, el rango dinámico se reduce: las altas luces se saturan con mayor facilidad y la transición tonal se comprime. Es el precio de hacer visible lo invisible.

Para el fotoperiodista, el fotógrafo de calle o cualquiera que trabaje en condiciones de luz incierta, estos avances no son menores. Hoy es posible registrar escenas nocturnas a ISO 3200 o 6400 con resultados plenamente utilizables. La imagen conserva textura, profundidad y relato. El ruido ya no es solo un defecto; en algunos casos, incluso, forma parte del lenguaje visual.

El ISO no crea luz ni modifica la realidad capturada. Lo que hace es interpretarla, amplificarla, hacerla visible. Es una decisión técnica, sí, pero también narrativa. Porque en fotografía —como en toda forma de testimonio— no se trata únicamente de lo que está frente a la cámara, sino de cómo decidimos revelarlo. Y en ese gesto, invisible pero determinante, el ISO sigue siendo una de las herramientas más poderosas del fotógrafo contemporáneo.



Primera Cosmonave de la desaparecida Unión  
Soviética



Uno de los primeros Apolos antes de iniciar  
su vuelo espacial

Dos formas de mirar el espacio

# Fotografía, poder y narrativa en la carrera espacial

Por: Equipo CONTRASTE



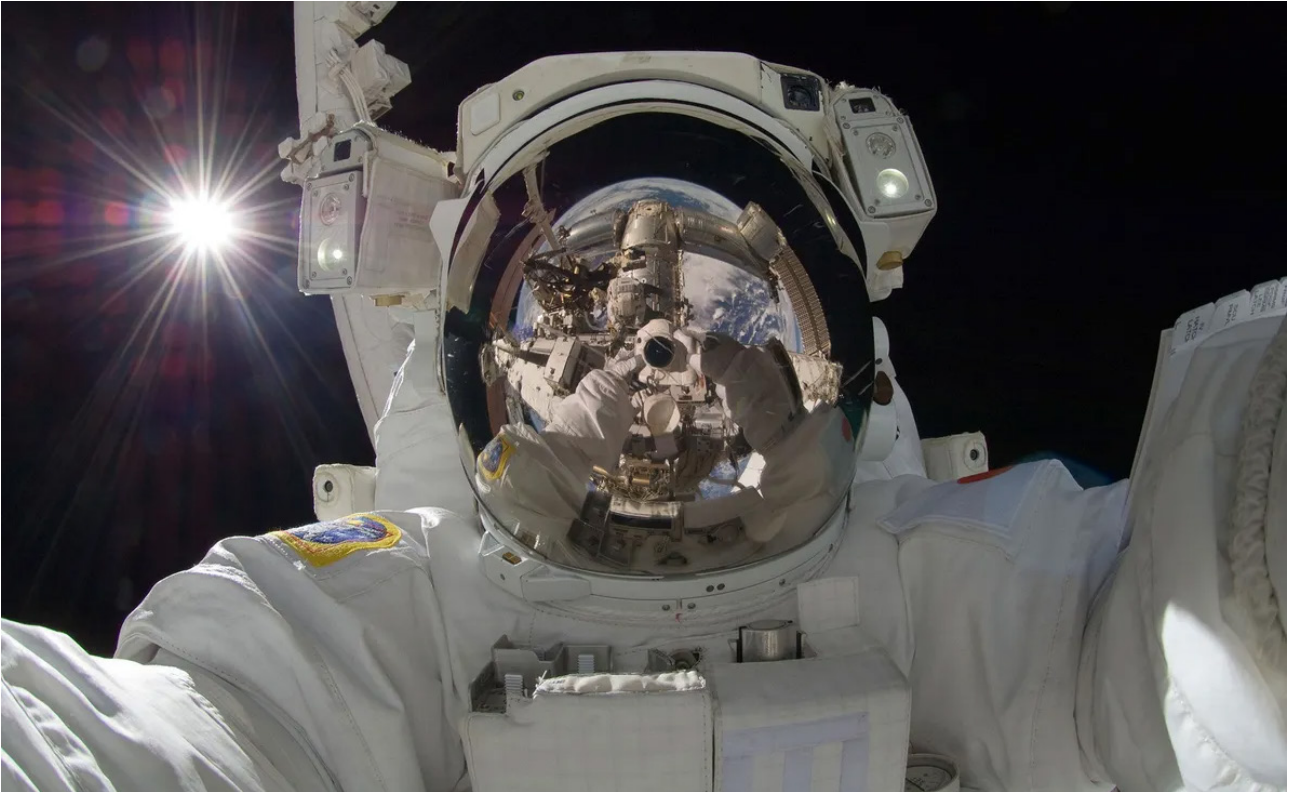
Primera fotografía de la tierra tomada por un cosmonauta de la desaherada Unión Soviética, su nombre Guerman Titov quien ha pasado desapercibido por la historia el 7 de agosto de 1961, durante la misión Vostok 2.

**Hay imágenes que no solo registran un momento, sino que lo definen. La carrera espacial del siglo XX dejó muchas de ellas: la Tierra suspendida en la negrura, la superficie lunar marcada por huellas humanas, cuerpos flotando en silencio. Pero detrás de esas fotografías —que hoy parecen universales— existieron decisiones técnicas, políticas y estéticas profundamente distintas.**

Durante la Guerra Fría, mientras el mundo observaba la competencia entre la NASA y la Unión Soviética, también se estaba construyendo algo menos visible: dos maneras de representar el espacio.

Para la NASA, fotografiar el espacio nunca fue un gesto secundario. Desde el inicio, entendió que cada misión debía ser contada. No solo comprobada, sino narrada.

La elección de cámaras como las Hasselblad —modificadas para resistir el vacío, la radiación y la ausencia de gravedad— no fue casual. Eran equipos capaces de ofrecer una calidad excepcional, pero también una plasticidad visual que permitía construir imágenes memorables. A esto se sumaban ópticas de precisión como las de Carl Zeiss, que aportaban nitidez, profundidad y fidelidad tonal.



Selvie espacial

El resultado fue una serie de fotografías que trascendieron su función documental. No eran solo pruebas científicas: eran símbolos. La Tierra dejó de ser un territorio fragmentado para convertirse en una esfera frágil y compartida. El espacio, hasta entonces abstracto, adquirió forma y emoción.

La NASA no solo exploró el cosmos. También lo volvió visible —y, de algún modo, cercano.

En contraste, la Unión Soviética desarrolló una relación distinta con la fotografía. Más silenciosa, más técnica, menos orientada a la exhibición.

En estaciones como Mir, las cámaras no buscaban construir un relato visual, sino responder a necesidades concretas: cartografiar, medir, analizar. Sistemas como la KFA-1000 permitían obtener imágenes de altísima resolución de la superficie terrestre, utilizadas para estudios geográficos y estratégicos.

Aquí, la fotografía no apelaba a la emoción. Su valor estaba en la información. Cada imagen era un dato, una herramienta de lectura del territorio.

Y sin embargo, en esa aparente frialdad, también hay una estética: la del control, la distancia, la precisión. Una mirada que observa sin intervenir, que registra sin dramatizar.

Comparar ambas tradiciones no es solo una cuestión de calidad técnica. Es, sobre todo, una cuestión de intención.

Las imágenes de la NASA construyen una épica. Invitan al espectador a participar de la experiencia, a sentir la inmensidad, el riesgo, la conquista. Hay en ellas una narrativa implícita: la del ser humano enfrentando lo desconocido.

Las de la Unión Soviética, en cambio, responden a otra lógica. No buscan emocionar, sino comprender. El planeta aparece como objeto de estudio, como super-

ficie a descifrar. No hay héroes en primer plano, sino sistemas, patrones, estructuras.

Dos formas de mirar que revelan dos formas de pensar el mundo.

A pesar de sus diferencias, ambos programas compartieron un mismo desafío: hacer visible lo invisible. Fotografar en el espacio implicaba resolver problemas inéditos. Cámaras adaptadas para ser operadas con guantes, materiales capaces de soportar temperaturas extremas, sistemas mecánicos fiables en ausencia de gravedad.

En ese terreno, tanto estadounidenses como soviéticos alcanzaron soluciones notables. La innovación técnica fue, en ambos casos, imprescindible.

Pero lo que finalmente distingue a unas imágenes de otras no es solo cómo fueron tomadas, sino para qué.

Hoy, al revisar esos archivos, la diferencia es evidente. Las fotografías de la NASA forman parte del imaginario colectivo global. Han sido reproducidas, reinterpretadas, convertidas en íconos.

Las soviéticas, en cambio, permanecen en gran medida dentro de circuitos más especializados. No por falta de calidad, sino por la naturaleza misma de su propósito.

Y sin embargo, ambas son necesarias.

Una nos permite sentir el espacio. La otra, entenderlo.

En el fondo, la historia de la fotografía espacial no trata solo de cámaras ni de tecnología. Trata de algo más esencial: la forma en que elegimos mirar.

Porque incluso en el vacío del cosmos, toda imagen responde a una intención.

Y entre la épica y el cálculo, entre la emoción y el dato, se construye —todavía hoy— nuestra manera de ver el mundo.



Cámara Haseblat



Antigua cámara fotográfica soviética



La famosa Zenit

# Caso: El 'selfie' del mono

Cuando el autor no es humano



En 2011, en Indonesia, un macaco negro crestado —*Macaca nigra*— accionó la cámara del fotógrafo David Slater y capturó una imagen que se volvería viral en todo el mundo.

El hecho derivó en una disputa legal inusual cuando PETA demandó en nombre del animal, argumentando que debía reconocérsele como autor de la fotografía. Sin embargo, la justicia determinó que los animales no pueden poseer derechos de autor, dejando la imagen fuera de protección tradicional.

Más allá del fallo, el caso dejó preguntas abiertas que hoy resuenan con más fuerza que nunca. En un contexto donde la inteligencia artificial comienza a generar imágenes sin intervención directa humana, la noción de autoría vuelve a tambalear. ¿Es el fotógrafo quien dispara? ¿Quién configura? ¿Quién concibe la imagen? ¿O quien simplemente posibilita que ocurra?

La 'selfie' del mono no solo es una curiosidad viral; es un punto de inflexión. Un recordatorio de que la fotografía, más allá de la técnica, es también un territorio filosófico y legal en constante transformación.

Porque, al final, la pregunta no es solo quién hace la foto, sino qué significa realmente ser autor en la era de la imagen.



**Por:**  
**Karla Velezmoro**

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

### Los zapatitos de charol

Mi hermanita ya había dado el pitazo, pero yo seguía mirando mis zapatitos de charol, arañados y empolvados.

—¡Mete gol, Karlita! —me gritaba mi mamá desde la tribuna imaginaria en el Parque Mora.

Entonces, levanté la mirada y vi a papá que saltaba de un lado a otro, intentando cubrir el arco delimitado por dos piedras blancas.

—¡Vamos, pégale con todo! —me dijo.

Miré fijamente la pelota, corrí y la pateé con todas mis fuerzas; tan fuerte,

que mi zapatito derecho salió volando hacia los árboles. Papá saltó como una rana de patas largas para intentar alcanzar la bola, pero la dejó pasar entre sus dedos y entró en el arco.

—¡Gol! —gritaron, y yo por un instante creí estar en el Estadio Nacional.

Papá corrió hacia mí y me cargó. Me puso sobre sus hombros y alzó mis bracitos como a toda una campeona.

—¡Karlita, Karlita! —gritaba.

¡Qué feliz era papá! Valió la pena arruinar mis zapatitos de charol. Todo con tal de ser el Carlitos de papá.

Expone:

# Myriam Joselyn Chero Izquierdo

Mi nombre es Myriam Joselyn Chero Izquierdo, tengo 21 años y estudio Ciencias de la Comunicación en la Universidad Femenina del Sagrado Corazón (UNIFÉ), en Lima, Perú. Me atraen el periodismo y la fotografía porque me acercan a historias reales que muchas veces pasan desapercibidas, pero que dicen mucho de la vida cotidiana.

De la fotografía me cautiva su capacidad de detener un instante y darle sentido. Es una forma de mirar con atención, de no ser indiferente. Me interesan esos momentos sinceros —una mirada, un gesto, una pausa— que no necesitan muchas palabras para transmitir lo que son.

Aspiro a seguir creciendo como una profesional que observa con respeto y sensibilidad. Quiero contar historias desde lo humano, reflejando la dignidad de las personas y la riqueza cultural de nuestro país. Más que solo registrar, busco que mis imágenes inviten a detenerse, mirar y sentir.



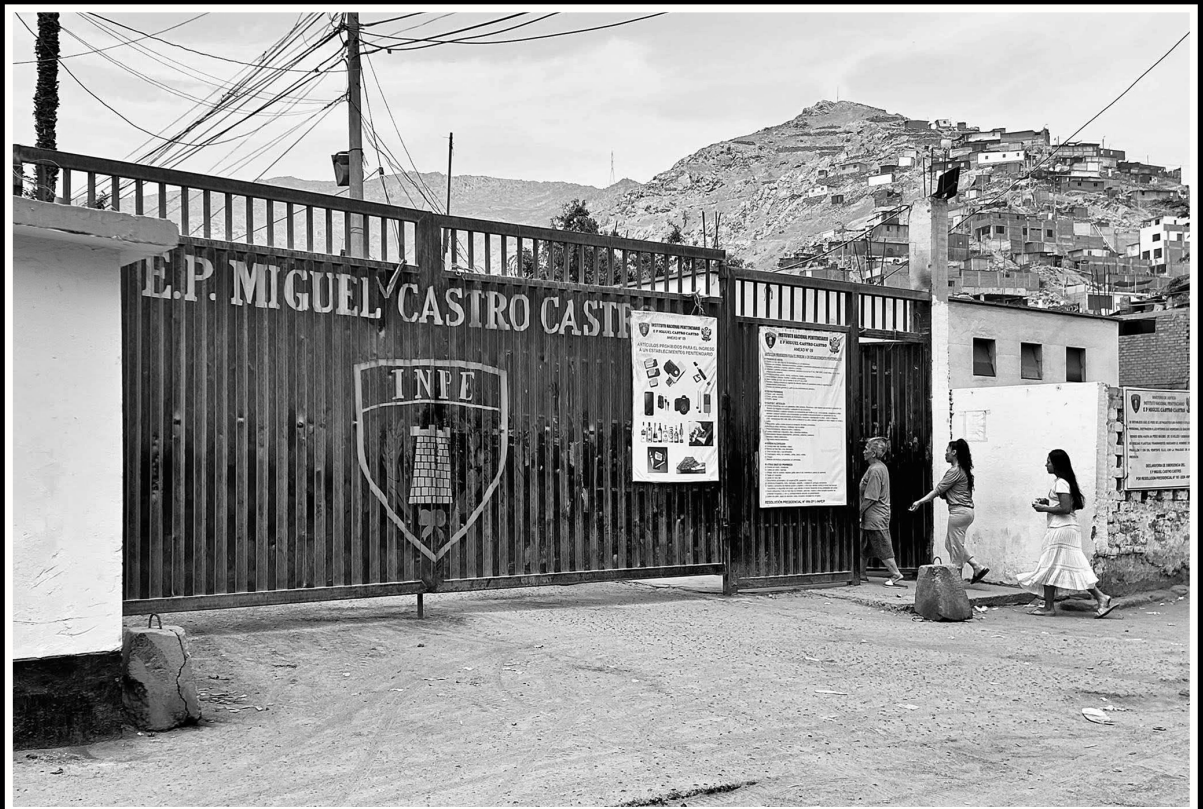
# Detrás de los muros, ellas esperan

Texto y fotografías: Myriam Joselyn Chero Izquierdo

Afuera de los penales hay otra forma de rutina. Mujeres que organizan sus días alrededor de unas pocas horas de visita, que se levantan temprano, hacen fila, esperan su turno y cumplen cada regla. Así es como, con el tiempo, aprenden el ritmo del lugar, el cuándo avanzar, cuándo callar y cuándo simplemente aguantar. Pero lo más difícil no está en la rutina, sino en lo que no cambia: la ausencia de un hijo que falló, y el amor de una madre que, aun con dolor, no deja de volver. Es un amor insistente, desgastado, a veces contradictorio, pero que sigue. Y en ese seguir, incluso con todo en contra, hay algo profundamente humano que merece ser visto.







# Cuando Lima se enciende

