

**MOROCOCHA Y LA FOTOGRAFÍA DE SEBASTIÁN RODRÍGUEZ:
ACUMULACIÓN, VIOLENCIA Y COLONIALIDAD EN LOS ANDES
A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX**

**MOROCOCHA AND THE PHOTOGRAPHY OF SEBASTIÁN RODRÍGUEZ:
ACCUMULATION, VIOLENCE AND COLONIALITY IN THE ANDES
AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY**

Yuri Gómez Cervantes (Perú)¹

Ensayista e investigador

extvinculacionesarte@gmail.com

Resumen

La necesidad de situar con mayor precisión el lugar que podría ocupar Sebastián Rodríguez en el acervo de la fotografía peruana del siglo XX, es el eje del presente artículo. Para ello, se realiza una revisión apoyada en un trabajo hemerográfico y de análisis de imágenes que cuestiona algunos de los supuestos predominantes en la figura de Rodríguez; y deriva en la elaboración de una nueva propuesta sobre el valor de su fotografía. Al mismo tiempo, el resultado de este trabajo conduce a replantear algunos temas de fondo vinculados con la reproductividad y el aura de Walter Benjamin, así como la colonialidad del poder, el eurocentrismo y la centralidad de la violencia, desde la experiencia de América Latina.

Palabras clave: Sebastián Rodríguez, fotografía, Morococha, violencia, aura.

Abstract

The main focus of this article is the need to locate with greater precision the place of Sebastián Rodríguez within 20th century Peruvian photography. A hemerographic and image analysis review is carried out, questioning some of the predominant assumptions regarding Rodríguez, resulting in a new proposal on the value of his photographic work. At the same time, this research leads to a reconsideration of issues related to Walter Benjamin's notions of aura and reproduction, as well as the coloniality of power, Eurocentrism and the centrality of violence, based on the Latin American experience.

Key words: Sebastián Rodríguez, photography, Morococha, violence, aura.

*Uno de los cometidos de la fotografía
es la revelación, y el establecimiento
de nuestro sentido,
de la diversidad del mundo*
Susan Sontag

La recuperación del acervo fotográfico de Sebastián Rodríguez (Huancayo, 1896 - Morococha, 1968) durante la década de 1980, abrió una veta aún inconclusa para la historia de la fotografía peruana. Sabemos que aprendió la técnica a temprana edad, a los diez años, bajo la tutela de Luis Ugarte (1876-1948), pintor y fotógrafo limeño con una amplia trayectoria y reconocimiento. Ugarte trabajó para las casas fotográficas de Eugene Courret y Garreaud en la capital. Conforme ganó nombre propio trabajó de manera independiente e incursionó en el fotoperiodismo, contribuyendo con el semanario *Variedades* (1908-1931) y el diario *Mundial* (1883-1933). Sin embargo, destacó por su labor pintando, dictando clases de dibujo e ilustrando varios libros, como *Fiestas Patrias en Huancayo* (1910).

Ugarte abrió en 1906 su estudio en Huancayo donde Rodríguez trabajó como su asistente y aprendió sobre la fotografía seca en base a la gelatina de plata². En 1914, cuando el artista limeño retornó a su ciudad natal e instaló su estudio en la calle Las Mantas, Rodríguez, por entonces con diecisiete años de edad, lo siguió a la capital para continuar trabajando como aprendiz de fotógrafo mientras estudiaba Bellas Artes junto a su hermano Braulio. En una época sin centros de enseñanza para la fotografía, el aprendizaje desde los diez años con el artista limeño significó una gran oportunidad. Muy poco se ha explorado sobre la relación entre ambos o respecto a su temprano aprendizaje en la capital; se presume que en Lima la distinguida clientela del estudio de Ugarte inclinó el aprendizaje de Rodríguez hacia la fotografía retrato, el dominio de varias técnicas fotográficas y el detalle en la composición de su toma, todo siempre bajo la orientación de los cánones formales aprendidos en Bellas Artes.

1. El autor agradece a la Dirección Desconcentrada del Ministerio de Cultura - Junín por el apoyo para el trabajo de archivo en la biblioteca José Varallanos. Asimismo, agradece a Carlos Cornejo por los comentarios y conversaciones, siempre muy enriquecedoras.

2. La técnica de la fotografía seca en base a gelatina consistió en el uso de una placa donde vierten una solución de bromuro de plata, agua y gelatina. Así no era necesario mantener húmeda la placa para su revelado.

Después de diez años al servicio de Ugarte, abandonó Lima y viajó a lomo de mula siguiendo la ruta del tren del centro. A la edad de 32 años, atraído por las oportunidades económicas, instaló su laboratorio fotográfico en la ciudad de Morococha, uno de los centros mineros más importantes durante la primera mitad del siglo XX, en propiedad de la Cerro de Pasco Cooper Corporation. A partir de ese momento, mucha de la información sobre su vida se sostiene en testimonios. Por un lado, prestó servicios sin firmar un contrato con la compañía minera norteamericana, su único compromiso fue el registro de identificación del nuevo personal. Por otro lado, desde su estudio fotográfico, registró todo tipo de evento social y atendió a todo tipo de clientes, ya fueran obreros, contratistas o empresarios. Por las propias fotos podemos deducir que realizó servicios diferenciados. Las solicitudes de los jefes eran para el registro de viajes de expedición en la mina o para fotografiar a su personal en el espacio de trabajo. La otra fuente de ingreso fueron las fotografías tomadas a los obreros para remitir a familiares y amigos. Hay algunas imágenes sobre la vida cotidiana, sin aparente uso comercial. A la edad de setenta y dos años falleció en la ciudad minera donde ejerció por casi cuarenta años.

A pesar de la exaltación de una fotografía de alta calidad en una ciudad ubicada a 4,500 msnm, no existe mayor información sobre sus años en el campamento minero. Ante el vacío de información se tiende a resaltar la peculiaridad de su ubicación y las condiciones que la minería propició. Argumentos insuficientes, o por lo menos insatisfactorios. Veamos algunos temas con brevedad.

Una idea fuerza que debe discutirse en su ejercicio fotográfico es la exacerbación de Morococha como una ciudad minera alejada de todo. El estudio fotográfico de Rodríguez aparece, entonces, como una proeza y singularidad del lugar. Nada más falso. Ciertamente que tenían dificultades de acceso, pero en las ciudades mineras de la provincia de Yauli existieron muchos estudios fotográficos y corresponsales; incluso, desde antes de su interés por la fotografía³. Por ejemplo, al revisar fuentes escritas en simultáneo con Rodríguez, encontramos una cantidad de anuncios sobre otros estudios fotográficos en la misma ciudad.

En la Plaza 28 de Julio de Morococha Nueva funcionó el estudio del fotógrafo Luna; asimismo, a finales de los veinte, funcionó el estudio 'Fotografía Ideal' ubicado en la ciudad de Casapalca, con una sucursal en Morococha. En otras partes de la provincia de Yauli también funcionaron otros estudios fotográficos como el de Francisco A. López en la Calle Principal de la ciudad de La Oroya.

3. En una revisión del semanario *Varietades*, por ejemplo, encontramos registros sobre Morococha (13 de diciembre de 1918; 30 de noviembre de 1918; 7 de diciembre de 1918) y Casapalca (7 de diciembre de 1918) de un fotógrafo anterior a Sebastián Rodríguez que se presenta con las siglas H. L.

El caso del estudio 'Fotografía Ideal' evidencia un verdadero mercado para la fotografía. La figura del mercado implica la interconexión y la circulación de servicios y productos, resultando extraña y sospechosa la historia de un fotógrafo como Rodríguez jugando a la alquimia para producir sus propias imágenes por falta de insumos profesionales, como afirmó Antmann (2008). En 1928 el estudio 'Fotografía Terreros' ya promocionaba en el diario *La opinión Popular* (1922-1965) sus servicios en la ciudad de La Oroya, los cuales incluyeron la venta de insumos fotográficos. A su vez, Vidarte (2011) afirma que Rodríguez conseguía sus materiales fotográficos en Huancayo, pero la revisión de fuentes indica otra ruta de mejor acceso a los insumos. En el mismo año aparece, nuevamente en *La opinión popular*, otro tipo de anuncio de 'Fotografía Terreros' en La Oroya, ofreciendo film-packs, rollos, planchas, papeles entre otros productos fotográficos a los precios más bajos, lo cual deja pensar en la existencia de competencia. Destaca que vendían insumos para cámaras AGFA, la marca que usó Rodríguez durante toda su vida. Para el año 1932, no tan lejos y con una rápida ruta de transporte⁴, en la ciudad de Cerro de Pasco, también se ofrecían servicios para fotógrafos que incluían la comercialización de 'preparados para reveladores por litros', así como la venta de insumos para cámaras Kodak, AGFA, Gevaert e Imperial.

Sobre la elección de asentarse en Morococha, insuficiente, a mi parecer, sería la idea sugerida por Antmann (1981) de una oportunidad de 'prosperidad' en un campamento minero; ya vimos la dura competencia que encontró en la ciudad minera y en alrededores tan prósperos como lo fue la presencia de la Cerro de Pasco Cooper Co. entre otros. Es difícil considerar la existencia de un público cautivo, porque opciones a precios cómodos existieron más de uno. Por otro lado, en el mismo tiempo, Huancayo, una ciudad que para 1931 se convirtió en la capital del departamento de Junín, parecía una mejor oportunidad. El traslado de la capital del departamento a Huancayo respondió a un crecimiento económico y poblacional importante (Matayoshi, 2012) que, sumado a su calidad de oriundo de la nueva capital departamental, debió ser una opción poco desdeñable, con un público más acomodado y de mejores ingresos. Recordemos que, como sugiere Majluf y Villacorta (2006), estamos frente a fotógrafos empresarios, con un gran manejo artístico formal y con un marcado ímpetu empresarial. Estas ideas han proliferado últimamente como cualidades adherentes a la calidad estética de los fotógrafos. El caso de Max T. Vargas (Villacorta y Garay Albújar, 2015) y Martín Chambi (Raney y Majluf, 2015) en la Sierra Sur dan una impresión y valoración de la racionalidad empresarial mercantilista que debe medirse según cada caso. De ahí que, sin contradecir los hechos que demuestran esta particularidad para los casos mencionados, es probable que la decisión de Rodríguez respondiera a una motivación distinta su esposa Francisca Nájera, a quien conoció en Morococha, y con quien formó una familia extensa.

Tal vez sea significativo de Rodríguez su escaso interés por el crecimiento comercial, como excepción a la norma de lo que conocemos hasta la fecha con mayor profundidad sobre la fotografía peruana de principios del siglo XX (Chambi, Chani, Vargas, Díaz, entre otros). Esto no niega la categoría de fotógrafo empresario mencionada, por el contrario, la precisa mejor, porque facilita reconocer distintos estilos y racionalidades económicas para conducir la fotografía durante la primera mitad del siglo XX. Este emblemático fotógrafo del departamento de Junín organizó su negocio con una escala de valor distinta a las ya conocidas. A diferencia de otros fotógrafos,

4. La centralidad que tuvo la ciudad de Cerro de Pasco al conectar y articular a los pueblos de la Sierra Central es desde la segunda década del Siglo XIX. Al respecto, véase Deustua (1994). Por otra parte, si bien para 1908 se concluyó la vía férrea hasta Huancayo, la conexión Morococha-Cerro de Pasco la antecedía por más de una década. A pesar de la consolidación comercial de Huancayo para la década de 1920 en adelante, la conectividad y circulación mercantil con Cerro de Pasco disminuyó, pero nunca ha desaparecido.



Fig. 1: Anuncio Fotografía Terrenos, *La Oroya*. Fuente: Semanario *La Opinión Popular*, 20 de mayo, 1928.

no aparecen anuncios de su estudio en la prensa local. Mucho menos existe, hasta el momento, evidencia de su incursión en el fotoperiodismo⁵. Más allá del ingreso económico adicional, el fotoperiodismo era un signo de reconocimiento y una oportunidad para difundir su trabajo a nivel nacional. Entre 1910 y 1912, por ejemplo, Ugarte remitió fotos de Huancayo a la revista *Variedades*; por otro lado, desde la provincia de Yauli, Ferreros también contribuyó con un registro sobre un partido de fútbol en Casapalca para *Variedades* (30 de diciembre de 1918). Por tanto, esta actividad no debió ser difícil ni ajena a su conocimiento. Pero no lo hizo. Optó por manejar su negocio desde el estudio y los trabajos alrededor del campamento minero. Aún considerando que el ingreso de su estudio fue suficiente, esto solo acentuaría mi llamado a medir el verdadero arraigo que alcanzó la racionalidad empresarial mercantil en la fotografía peruana.

Otra motivación pudo ser la particularidad del escenario donde asentó su vida: el interés por capturar un convulsionado proceso de transición en la estructura social de la Sierra Central, el tránsito, no exento de contradicciones, de una población eminentemente rural y campesina hacia una condición urbana y de clase trabajadora. Tanto las imágenes en la jornada laboral como sus vidas fuera del trabajo registran personas sin un patrón claro, entre ambas condiciones. Sin embargo, esto es solo una parte del convulsionado proceso de transición. Sus fotos también fueron partícipes de una sociedad post Guerra del Pacífico, la cual confluyó con la inserción del capital imperialista norteamericano⁶. El duro golpe que recibió la sociedad terrateniente y la nueva centralidad productiva de la minería redujo la diversificación comercial y tejió nuevas

5. Como sugiere una reciente investigación, la figura del fotoperiodismo se fue afianzando en el Perú para 1912 con *La Crónica*, un diario fundado por Moral, quien venía impulsando desde 1905 en el fotoperiodismo gráfico, bajo el principio de la imagen fotográfica como documento informativo (Garay y Villacorta, 2016).

6. Al respecto, véase el estudio de Flores Galindo (1993).

relaciones desiguales con la capital, Lima. Así, facilitó los cambios en los modos productivos y en las jerarquías de la sociedad del departamento de Junín, restando poder a las élites tradicionales y a las comunidades campesinas del Valle del Mantaro⁷. Todos estos cambios introdujeron una rápida experiencia vinculada con un proyecto de modernidad capitalista, a través de la maquinaria, el trabajo asalariado y el exorbitante consumo; no obstante, al mismo tiempo, comprendía un proceso de violencia, explotación y muerte, como quedó registrado en testimonios periodísticos: “Las empresas se han habituado a tratar a los peones de las minas por el hecho de reclutarlos en la masa indígena ignorante y tímida, sujeta a una explotación más dura aún por parte de los gamonales latifundistas” (Anónimo, 1929, p. 1). Las fotos en las plantas de trabajo o alrededor de los automóviles o el registro de las personas ingresando al socavón y de las familias alrededor de una variedad de nuevos productos de consumo son muestra de esa modernización capitalista que contrasta con esas otras imágenes de precarias condiciones laborales, rígidas estructuras raciales o de género y con una amplia cantidad de fotografías de funerales.

Aunque no fue un cambio homogéneo ni implicó la eliminación por completo de las prácticas previas, la sociedad que emerge sin eliminar lo anterior modificó la forma de relacionarse con el territorio, la naturaleza y entre las gentes, tanto como experiencia individual y colectiva sobre la modernidad. Todo ello fue captado y evidenciado por Sebastián Rodríguez; una fotografía de calidad y acontecimiento, por su cualidad estética y su capacidad de aprehender en imágenes la síntesis de cambios profundos que para el resto eran el simple devenir, la acción, el acto en movimiento, eso que Walter Benjamin denominó como el aura, por más que en un principio parezca contradictorio.

Benjamin (2010 [1936]) propuso que la reproductibilidad bloquearía el aura al hacer coincidir el objeto artístico consigo mismo, reduciéndolo a una presencia fáctica. Para principios del siglo XX, la irrupción de la mercancía como expresión de la centralidad del capitalismo coincide e integra la reproductibilidad técnica que garantiza la producción masiva y la emergencia de las masas. El arte no sería ajeno a este proceso. La reproductibilidad de la obra de arte anularía el aura, el halo de lo original e irrepetible, al romper con la autonomía de la obra de arte (expresión de origen aristocrático) y al deslegitimizar la tradición ilustrada⁸ (signo de la propiedad burguesa). Si bien la apuesta de Benjamin por la reproductibilidad en el arte es una apuesta por la modernidad y el capitalismo, esto responde a la tesis marxista sobre el potencial emancipador intrínseco que concibe el desarrollo histórico del capital: la clase obrera encargada de su aniquilación. Así pues, su salida o alternativa no radica en la reproductibilidad técnica, sino en su contradicción

7. Véase Manrique (1987).

8. Los elementos centrales de la tradición ilustrada en el arte idealizado por la sociedad burguesa son lo irrepetible y la originalidad como criterios máximos de valoración de una obra o pieza.



Fig. 2: Rodríguez, S. *Sin Título*. Recuperado de: archi.pe



Fig. 3: Rodríguez, S. *Sepelio campamento del Ferrocarril*. Fuente: PUCP - Sist. de Bibliotecas.

interna, resultado de las fuerzas productivas que alberga, así como por la lenta modificación de la superestructura en relación con el acelerado cambio en la base económica. Visto así, la revolución surgirá desde adentro y, en el caso del arte, desde la reproductibilidad.

Sin embargo, ocurrió lo contrario, el capitalismo asumió la reproductibilidad y desplazó la autonomía del arte en pos de otra reificación aurática: la fetichización del objeto por su valor expositivo, es decir, por el encantamiento de la novedad⁹. Pero el desarrollo de los acontecimientos devela algo adicional: hay una concepción muy restringida y rígida sobre el aura y sus posibilidades, fuertemente ligada a una modernidad eurocéntrica¹⁰. De ahí que Escobar (2010) afirme que, en el caso de Benjamin, “el problema no es la magia del aura: es la manipulación ideológica que ella apaña” (p. 94).

En ese sentido, el aura que tanto preocupa al filósofo, es un atributo fundante de lo estético y lo universal del arte moderno occidental de su tiempo, el cual deviene de un proceso histórico donde el arte adquirió autonomía de la religión, la magia y lo metafísico. La fotografía, en tanto la técnica nueva, pondría punto final a esta concepción del arte. A pesar de lo anterior, Benjamin también identificó otros modos auráticos que coexisten en el momento de su crítica¹¹, que desmontan el aura sin sucumbir en la lógica de la reproductibilidad del capitalismo; son, por ejemplo, los casos que ensaya sobre Atget, Sander o Hill quienes consiguen “la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irreplicable” (Benjamin, 2007 [1931], p. 194). Son estos fotógrafos quienes permiten la distinción entre la fotografía como arte (presa del canon idealista del imperio de la forma estética) y el arte como fotografía (capaz de captar los contextos humanos, el hecho social, en el cual aparece). Las imágenes captadas por Rodríguez responden a este movimiento de lo aurático, al arte como fotografía.

Su fotografía, con o sin saberlo, subsume lo estético sin estar ausente, dando paso a las condiciones históricas que producen extrañeza y emplazan al objeto desde otra mirada, basta con remitirse a su amplio acervo fotográfico. A pesar del interés y la expectativa mayoritaria en los registros de mineros en los socavones y otros espacios de trabajo, propongo detenernos en las fotos que registra la vida en Morococha.

Las fotos anteriores, por ejemplo, tienen un elemento muy particular en su composición. Por un lado, se distancian de la temprana fotografía *Post Mortem*: la imagen última del ser querido, relacionada directamente con la temática del *Memento Mori*, es decir, de la fugacidad de la vida que intenta ser aprehendida en la delgada línea que separa la vida y la muerte¹². Además de ser un servicio costoso y exclusivo, son trabajos con mucho detalle en la mirada del fenecido, con el objetivo de brindar la sensación de que seguían vivos. En las imágenes familiares, los vivos posaban con vestimenta formal, ignorando la presencia de la muerte, confundiendo al observador. La verosimilitud del muerto como vivo fue lo central en el *Post Mortem*, escondiendo lo irrefutable, quizá a solicitud del cliente. Por otro lado, la tendencia que se posicionó desde inicios del siglo XX fue distinta. La progresiva masificación de la fotografía redujo el servicio *Post Mortem* a las figuras públicas, mientras que las personas anónimas modificaron su interés

9. En una crítica totalmente distinta, Tronti (2016) considera que el movimiento obrero no fue derrotado por el capitalismo, sino por la democracia. Esta afirmación deriva en otro punto de partida: la revolución no está dentro de su desarrollo histórico, como piensa Benjamin, sino en el aprovechamiento de una situación política dada, convertida en oportunidad revolucionaria. En ese caso, ¿cuál sería la situación del arte y el aura?

10. Aquí es justo decir que Benjamin fue consciente siempre de su lugar de enunciación.

11. Incluso, serían posibles en la contradicción del capitalismo actual y su nuevo nivel de reproductividad modos auráticos alternos que democratizen el arte. Pero no vayamos tan lejos.

12. Sobre la fotografía *Post Mortem* en el Perú durante el siglo XIX, véase, Morí (2005).

en el registro de la persona viva y los ámbitos sociales privados. El avance del fotoperiodismo contribuyó al uso público de la muerte desde la documentación de figuras importantes, políticos, artistas, empresarios, intelectuales o personalidades. Ese fue el caso, por ejemplo, del registro del retorno del fenecido Abraham Valdelomar desde Ayacucho a Lima en 1919 o el homenaje y despedida del cuerpo de Velasco Astete¹³ por Martín Chambi en 1925. A su vez, hubo un cambio en el sentido de este tipo de fotos: la preocupación por el *Memento Mori* fue desplazada por la aceptación de la pérdida. Los fotógrafos dejaron de intervenir la imagen del rostro y del cuerpo sin vida para dirigirse hacia la nueva tendencia: documentar el sepelio, el depósito del ataúd para el descanso eterno y las actividades conmemorativas alrededor.

Ocurre sin embargo que ambas fotografías (figura n°3 y figura n°4) de Rodríguez no coinciden con ninguno de ambos estilos por varios motivos. Para comenzar, en ninguno de los casos se mantiene el ámbito privado del *Post Mortem* ni el uso público de principios del siglo XX; por el contrario, son imágenes en espacios abiertos, en plena calle o en las afueras del campamento minero -véase en la figura 3 el trasfondo de la fachada de una edificación en combinación con el cerro o en la figura 4 la elección de la orilla de la laguna de Morococha- que producen extrañeza. Por otra parte, a pesar de congregarse un colectivo considerable de personas, no son eventos masivos. En estas fotos no hay un político ni un personaje emblemático de la sociedad detrás de esas imágenes, sino personas que solamente fueron lloradas por su entorno más cercano; las vestimentas, las condiciones agrestes del entorno descampado, la precariedad de la ceremonia, reflejan el nivel de subordinación y el anonimato de los participantes. Finalmente, Rodríguez expone al fenecido con el cajón abierto. Uno podría afirmar que estamos entre ambos tipos y estilos de fotografías donde, innegablemente, el cuerpo sin vida toma centralidad en la composición del registro, nótese que los asistentes están ubicados en relación con la posición de un muerto ni maquillado y estilizado, ni oculto dentro del cajón. En resumen, entre la década de 1920 y 1940 la indeterminación del tipo de foto, por su composición, debió generar extrañeza en una mirada que recién descubre la cámara, develando la fragilidad de la vida en los campamentos mineros.

Efectivamente, los mineros de Morococha no tenían una vida fácil, es decir, el tránsito de una sociedad rural a una urbanidad moderna no fue un proceso agradable. A pesar de lo extendido del comercio y la disponibilidad de productos, la muerte estaba al asecho día tras día. La adquisición de fuerza de trabajo para las minas era una situación forzada, pasando por relaciones de enganche con malos sueldos. Estas prácticas dispares extendieron desde muy temprano un consenso sobre la inferioridad de los mineros y sus familias que se materializó en la vida cotidiana como lo expone la carta enviada a la prensa por parte de un informante local después de ocurrido un accidente responsabilidad de la Cerro de Pasco Cooper Co.:

Los obreros que más producen, los que con manos encallecidas incrementan las riquezas de la Empresa explotadora, son los lamperos indios vestidos de harapos que perciben el mísero jornal de DOS SOLES; los maquinistas que a diario ingieren muchas onzas de polvo y otras sustancias nocivas a la salud humana, y los enmaderadores que tienen la vida en continuo peligro, porque ellos son los encargados de contener los derrumbes en las minas. Tras de estas iniquidades viene la más cruel, que es la de no permitir la salida de la lumbrera a los trabajadores que necesitan tomar los alimentos [...] Obligados en esta forma, tienen que hacerlo adentro, respirando el humo y los gases producidos por los explosivos que se disparan en las labores (Anónimo, 1929, p. 2).

13. Este piloto se hizo famoso por ser el primer hombre en sobrevolar la cordillera de los Andes. Casi convertido en un héroe nacional en vida, su fatídico desenlace solo fortaleció la imagen noble del aviador cusqueño.



Fig. 4: Rodríguez, S. Funeral de un minero asesinado en un accidente. Recuperado de: archi.pe.

La situación laboral poco idónea solo era el inicio de una secuela de desavenencias, como testimonia la cita. El humo de la Refinería de La Oroya y otras actividades vinculadas a la extracción de minerales, así como los relaves, fueron contaminando las tierras de cultivo aledañas. La insalubridad se extendió a los hogares a través de la alimentación, ya que muchos de los insumos provenían de estas tierras contaminadas, que paulatinamente quedaron infértiles. La exposición del trabajo no era un hecho aislado, sino una característica que se irradiaba a otros ámbitos de la vida social. La muerte, tan frecuente, es un correlato de la violencia a la cual estuvieron expuestos. Ocurre una suerte de mimesis entre violencia y muerte que da sentido a la composición, ya que la violencia organiza la imagen –la ubicación de los personajes, el encuadre, la elección del escenario– es un elemento estructural de la vida de Morococha. Por tanto, la violencia se reproduce en las relaciones más cotidianas¹⁴. La siguiente fotografía (figura nº5), única hasta el momento en la fotografía peruana, expone con mayor claridad esta idea.

Rodríguez documenta también la captura de un vejador y su víctima, una niña. La presencia de ambos policías a los extremos presupone el cometido de una falta. Ahora bien, la presencia de la niña genera perturbación en el observador, porque explicita la vejación y la violencia sexual. Pero, en simultáneo, expone una libertad de los presentes para exponer a la víctima, al ubicarla junto a su victimario, como si la responsabilidad por la falta fuera compartida. La condición de género y etaria facilitó este tipo de licencias, que dialogan con una cuestión racial. El criterio cultural de la decencia, entendida a principios del siglo XX como educación y moral¹⁵, que predomina en la concepción de lo racial, es destapado cuando la niña pierde su dignidad en manos del vejador. Si la vejada fuese una mujer criolla o mestiza, probablemente hubiera sido imposible su presencia en la fotografía. Las posibilidades, obviamente, hubieran sido nulas de tratarse de una mujer blanca; las reglas sociales de la época –con un marcado componente racial– lo impedirían. Pero la vulnerabilidad de una infante femenina, pobre y percibida racialmente inferior, permitió este tipo de exposiciones. Más allá de continuar analizando la imagen, lo mencionado hasta aquí sobre la foto intenta mostrar lo impregnado que está la violencia en los puntos de confluencia de las relaciones de género, etarias o raciales de la sociedad de Morococha.



Fig. 5: Rodríguez, S. El violador y su víctima. Recuperado: archi.pe.

14. La persona familiarizada con las fotos de Rodríguez podría objetar este argumento aludiendo a sus registros de paseos o excursiones por las afueras del campamento minero. Sin embargo, debe escla- recerse que estas pertenecen a la vida familiar o a eventos sociales que involucran a un visitante foráneo del campamento minero. Lo anterior se infiere, en el segundo caso, por una revisión de la Revista *Variedades*, a donde fueron remitidas fotografías de este tipo de excursiones con motivo de alguna visita eminente o social, por lo general proveniente de la capital.

15. Sobre el entendimiento de la raza desde lo moral y la educación en el Perú de principios del siglo XX, véase el estudio realizado por De la Cadena (1998).

Por tanto, las fotos transmiten lo omnipresente de la violencia en la vida social; Rodríguez captura aspectos mundanos, cotidianos, sin esquivar la violencia como un evento inseparable de los acontecimientos en un espacio y tiempo real. Existe tal grado de cotidianidad para los pobladores que desencaja con la fotografía de su tiempo. Sucesos como el registro de una niña vejada al costado de su victimario, la presencia naturalizada de la muerte en situaciones de pobreza, eran externas, ajenas y carentes de belleza para el espacio de circulación de la fotografía. Imágenes productoras de un extrañamiento singular porque dentro de esos procesos de transición muestran lo que la sociedad rehúsa conocer, lo que se calla para evitar nombrar, lo que se silencia para no oír, lo que se esconde para no ver. Ahí radica el carácter de su aura. Son registros individuales de una lucha colectiva por sobreponerse al drama humano de un hecho como la violencia, que “se da por sentada, y en consecuencia, se la pasa por alto” (Arendt, 1970, p. 13).

En ese sentido, la violencia queda develada como un elemento intrínseco y latente de la modernidad, el capitalismo y, por tanto, en la colonialidad que da origen a la modernidad. Esto es algo importante. A diferencia del sentido común, que asocia la muerte con las experiencias violentas más atroces de aniquilación física producto de las terribles experiencias en la historia de Occidente, estas fotos interpelan el rechazo a la violencia convertida en un valor universal en sí mismo para algunos, mientras visibiliza la impregnada presencia de la violencia en la vida cotidiana desde la experiencia histórica de los otros. De esa forma, coloca en el lugar que corresponde un evento que no es aislado en la modernidad, sino intrínseco de ella misma. Mbembe permite esclarecer esto cuando sitúa la esclavitud como una de las primeras manifestaciones de la violencia, y que en el relato histórico encontraría su engranaje con la producción en el sistema de plantaciones, donde el esclavo es “mantenido con vida pero *mutilado* en un mundo espectral de horror, crueldad y desacralización intensos [donde] la vida del esclavo es, en ciertos aspectos, una forma de muerte-en-la-vida” (Mbembe, 2011, p. 33). La raza es determinante en el encadenamiento entre capital, trabajo, colonialidad y violencia, al establecer la inferioridad de quienes serán esclavos y la legitimidad de sus amos. Más allá de los matices y ciertas variaciones en la experiencia de la violencia en el espacio y tiempo real, mi punto es que subyace un hilo conductor: la colonialidad del poder, donde la modernidad y la colonialidad se encuentran a través del encadenamiento de la raza y el capital. De ahí que trabajos como el de Traverso (2003) sobre la violencia nazi identifique su genealogía en una historia de Occidente donde el horror de la muerte es el punto de confluencia de la racionalidad instrumental que organiza el mundo moderno; la lógica productiva, técnica y administrativa de un largo proceso de industrialización capitalista; así como del imperio de la raza para estratificar, jerarquizar y poner en viló la vida.

El eurocentrismo reproduce la lógica de la violencia por fuera de la historia, invisibilizando su cotidianidad y preservándola como un acontecimiento aislado del devenir de la modernidad: la Guerra Mundial, Auschwitz, una revolución, entre otros¹⁶. A su vez, ha consolidado la idea del Estado-moderno como garante del monopolio de la violencia¹⁷. Ambas discurren hoy en día entrelazadas, imbricadas, alimentando la denominada ‘corrección política’ o política biempensante para ganar legitimidad.

Para Benjamin, la relación entre la violencia y el derecho consiste en la monopolización de la violencia por el derecho para salvaguardar el derecho en sí mismo, ya sea instaurando un derecho nuevo (fines naturales / el derecho naturalista) o conservando el derecho instaurado (fines jurídicos / el derecho positivista), “junto con las fuerzas en las cuales se apoya, al igual que ellas en él, es decir, en definitiva, del Estado” (Benjamin, 1998 [1921], p. 44). De esa forma, triangula el Estado, la violencia y el derecho a través de la instauración de determinados hitos en el devenir histórico, ignorando que la violencia está presente en la modernidad más allá del derecho y el Estado. En justicia con Benjamin, corresponde decir que él es consciente de su lugar de enunciación desde el principio de su estudio de la violencia; sin embargo, como observa Coronil y Skurski (2006), al preocuparse por la historia de Europa olvida la importancia que tuvo el colonialismo en la formación del mundo moderno y de Europa misma. Por eso, el filósofo alemán no cuestiona la legalidad de la violencia en los territorios colonizados como parte constitutiva del desenvolvimiento de Europa, de la formación del Estado-moderno y del surgimiento del derecho que analiza¹⁸. A eso refiere el eurocentrismo que subyace al momento de abordar la violencia, una operación que oculta la existencia de un orden de diferencias para la dominación y explotación, la colonialidad del poder. Situación similar ocurrió cuando Berger (2013) indagó en el trabajo de Donald McCullin y en la fotografía de guerra; de ahí que su conclusión tomó una dirección contraria: la fotografía como despolitización.

16. Al respecto, Larsen (2010) ha elaborado una develación sobre el accionar del eurocentrismo desde la crítica a la relación entre la historiografía y la violencia.

17. Por una problematización sobre la relación del Estado y el uso de la violencia, véase la compilación de ensayos publicada por Coronil y Skurski (2006).

18. En palabras de Mbembe: “[...] ello no quita que, en el pensamiento filosófico moderno, tanto como en la práctica y en el imaginario político europeo, la colonia representa el lugar en el que la soberanía consiste fundamentalmente en el ejercicio de un poder al margen de la Ley (*ab legibus solutus*) y donde la «paz» suele tener el rostro de una «guerra sin fin»” (2011, p. 37, énfasis del original).

Referencias bibliográficas

- Anónimo (1929). Las condiciones de trabajo en las minas en *Labor*, No 5 (15 de enero).
- Antmann, F. (2008). Los campesinos mineros de Morococha en *Morococha-Sebastián Rodríguez*. Lima: MALI. 12-26
- Antmann, F. (1981). La fotografía como elemento de análisis histórico-social. Sebastián Rodríguez y el campamento minero de Morococha (1930-1960). En *Quehacer*, 11. 112-126.
- Arendt, H. (1970). *Sobre la violencia*. (Trad. Miguel González). México: Joaquín Mortiz.
- Benjamin, W. (1998 [1921]). Para una crítica de la violencia. En Benjamin, W. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2007 [1936]). Pequeña historia de la fotografía. En *Concepto de la filosofía de la historia*. Buenos Aires: Terramar.
- Benjamin, W. (2010 [1936]). *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Quito: Editorial Rayuela.
- Berger, J. (2013). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Coronil, F. y Skurski, J. (Eds.). (2006). States of Violence and the Violence of States. En Coronil, Fernando y Skurski, Julie (Eds.). *States of violence*. Ann Arbor: The University of Michigan Press
- De la Cadena, M. (1998). Los intelectuales y las mestizas cusqueñas. En *Márgenes*, Año XI, 16.
- Deustua, J. (1994). Routes, Roads and Silver Trade in Cerro de Pasco, 1820 - 1860. The internal Market in Nineteenth-Century Peru". En *HAHR*, 74(1).
- Escobar, T. (2010). *La mínima distancia. Cuatro ensayos*. Matanzas: Ediciones Matanzas.
- Flores, A. (1993). *Los mineros de cerro de Pasco. Obras completas, Tomo I*. Lima: Sur.

- Garay, A. y Villacorta, J. (2015). El origen y desarrollo de la noción del “reportero gráfico” en el Perú y la visualidad del territorio a inicios del siglo XX. En *Diálogo Andino*, (50).
- Larsen, N. (2010). Thoughts on Violence and Modernity in Latin America. En Gilbert, J. (Ed.), *A Century of Revolution: Insurgent and Counterinsurgent Violence during Latin América’s Long Cold War*. Durham: Duke Press.
- Majluf, N. y Villacorta J. (2006). *Sobre fotografía*. Lima: MALI.
- Matayoshi, N. (2012). *La incontrastable ciudad de Huancayo. Dioses huancas y otros ensayos*. Huancayo: PuntoCom.
- Manrique, N. (1987). *Mercado interno y región. La sierra central 1820-1930*. Lima: DESCO.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Madrid: Melusina.
- Morí, J. (2005). *Fotografía Post Mortem en el siglo XIX*. Lima: BNP.
- Ranney, E. y Majluf, N. (2015). *Chambi*. Lima: MALI.
- Traverso, E. (2003). *La violencia nazi. Una genealogía europea*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vidarte, G. (2011). Morococha 1928/2007: interrogantes suscitadas por dos grupos de imágenes. En Mosquera, G (2011). *Interfaces. Retratos y comunicación*. Madrid: La Fábrica.
- Villacorta, J. y Garay, A. (2015). Max T. Vargas: el fotógrafo como empresario y artista en el altiplano peruano boliviano(pp. 127 - 167). En Garay A. (Ed.) *Fotografía Max T. Vargas Arequipa y La Paz*. Piura: Universidad de Piura.
- Tronti, M. (2016). *La política contra la historia. Política, luchas, poder*. Madrid: Traficantes de Sueños.