



Imaginación visual y cultura en el Perú

Gisela Cánepa Koch
Editora

Capítulo 5



Bernardo **Cáceres** / Raúl **Zevallos** / Raúl **Castro** / Valeria **Biffi** / Nelson E. **Pereyra**
Julio **Portocarrero** / Lucero **Silva Buse** / Rosario **Flores** / Juan Carlos **La Serna** / Óscar **Espinosa**
Deborah **Poole** / Isaías **Rojas Pérez** / Cecilia **Rivera** / María Eugenia **Ulfe** / Rodrigo **Chocano**
Ulla **Berg** / Alexander **Huerta-Mercado** / Alonso **Quinteros** / Jeroen **Zalm** / Mercedes **Figuroa**

DEPARTAMENTO DE
CIENCIAS SOCIALES



**FONDO
EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Imaginación visual y cultura en el Perú
Gisela Cánepa (editora)

© Gisela Cánepa, 2011

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Corrección de estilo: Juana Iglesias

Diseño de portada: Camila Bustamante

Diagramación y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: diciembre de 2011

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2011-15303

ISBN: 978-9972-42-983-5

Registro del Proyecto Editorial: 31501361101813

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

NOTAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN ARCHIVO SOBRE HISTORIA VISUAL AMAZÓNICA

Valeria Biffi

La presente investigación reflexiona en torno a la constitución de un archivo desde las herramientas que brinda la antropología visual¹ para el análisis de fotografías históricas. Me he basado, para ello, en un conjunto un tanto aleatorio de fotografías sobre la Amazonía (la «montaña») peruana que se produjeron, circularon y fueron consumidas desde fines del siglo XIX hasta inicios del XX². Con dicha compilación las interrogantes que dieron forma al estudio partieron de: (i) Cómo se visibilizó la «montaña» espacio regional en la construcción de la nación peruana, (ii) hasta qué punto se reprodujeron discursos hegemónicos sobre modernización y, finalmente, (iii) cómo las fotografías legitimarían un modo de entender la «montaña», su gente y sus recursos, lo cual repercutiría en formas específicas de intervención. El desarrollo de estas preguntas a lo largo del texto generará algunas ideas que deberían ser tomadas en cuenta en la tarea de creación de un archivo de fotografías históricas, así como de su lectura e interpretación.

La elección de la época, de fines del siglo XIX a comienzos del XX, se debe a que fue cuando se despertó un interés real por fotografiar la «montaña» con el propósito de conocer y visualizar su geografía, sus recursos naturales, sus fronteras geopolíticas y sus habitantes. Por otro lado, coincide con la etapa postbélica de la guerra del Pacífico (1879-1884) entre Perú y Chile. Esta etapa es considerada en la historia del Perú el «amanecer del Perú moderno» (Klarén, 1992) y se caracterizó por una

¹ Quiero agradecer a Alberto Chirif, Richard Chase Smith, Juan Carlos La Serna, al CETA-Iquitos y a la Fototeca Andina-Cusco por compartir sus fotografías conmigo.

² Para esta investigación hemos escogido centrarnos en dos espacios regionales como estudios de caso: la actual región de Loreto y, en la selva central, el área compuesta por el valle de Chanchamayo y las ciudades de Oxapampa y Pozuzo. La elección un tanto arbitraria de estos lugares ha estado sujeta a que son los que cuentan con la mayor producción de fotografías para la época que investigamos. Por otro lado, entender la montaña como espacio regional supone necesariamente el estudio de los lugares ya mencionados, ya que se remontan a los primeros procesos de modernización y colonización en la Amazonía.

rápida modernización y por diversos cambios sociales y políticos en la estructura de la nación peruana.

De otro lado, en ese tiempo, la cámara fotográfica fue la tecnología pionera en visibilizar y mostrar la «montaña» al mundo de una manera realista, enmarcada dentro de los ideales del positivismo. Para el Perú, el positivismo ofreció la posibilidad de imaginar el país como una nación moderna, a partir del aprovechamiento de la tecnología y de la industrialización, especialmente en la «montaña», espacio aún no conquistado. Fue en esta época cuando se daría inicio a la constitución de un primer archivo, aunque a partir de iniciativas en su mayoría privadas. Es decir, sería el comienzo de la representación visual amazónica a través de la tecnología.

El contexto histórico

La crisis política y social a consecuencia de la guerra con Chile permitió que autoridades e intelectuales emprendieran un proceso de reflexión en torno a lo que había salido tan mal en el Perú, porque hasta antes del conflicto parecía que le iba bien con el guano y el salitre. Producto de estos debates se llegó a la conclusión de que la causa habría sido la «gran fragmentación étnica, cultural, geográfica y racial que había asolado al país desde la independencia» (Klarén, 1992, p. 240). Ante esta situación, se consideró imprescindible buscar nuevas formas de acabar con las separaciones y distancias tanto geográficas como raciales, para así acercar el mundo rural y tradicional a la sociedad moderna (Klarén, 1992). De esa manera, los intereses de reconstrucción nacional post guerra con Chile incluyeron la nacionalización de la «montaña» (Pease, 1993). La conquista del oriente sería ejemplo de la generación de un nuevo tipo de nacionalismo peruano, frente al antiguo que no supo defender al país. En suelo amazónico se concentraron todos los anhelos de progreso, regeneración y porvenir de la nación peruana (García Jordán, 2001).

Dicha nacionalización implicaba necesariamente la colonización de la «montaña» que impulsaría una nueva forma de intervención económica (Mora, 2007). A fines del siglo XIX la economía del país se posicionaba liberal y capitalista, igual que en los países a quienes el Perú quería emular (Pease, 1993). El énfasis en intervenir la «montaña» se fortaleció por el hecho de que desde las décadas anteriores el Estado peruano no habría contado realmente con un plan estratégico para perfilar la colonización del espacio amazónico de una manera sistematizada. Por ello se creyó que era el momento preciso para la recuperación de la alicaída economía nacional.

Es generalmente admitido que la región trasandina de nuestro territorio es la más bella, la más rica i saludable de toda la república i que a pesar de sus difíciles entradas, ofrece ancho campo a la industria por todos los variados productos que se

extraen de esos bosques seculares [...] Desde la confluencia del Chanchamayo con el Tulumayo [...] hai hermosas pampas, lomas de suave ascenso en donde pueden fundarse cómodamente pueblos, colonias y haciendas (José Manuel Pereira, en Larrabure y Correa, 1905-1909).

La economía peruana encontraría su auge con la intervención en la «montaña» gracias a la extracción del caucho. Entre 1880 y 1910³, aproximadamente, se produjo el denominado *boom* del caucho. Esta goma sería el motor para el desarrollo de un amplio sistema económico capitalista que resultó devastador para los indígenas amazónicos, quienes fueron incorporados violentamente como mano de obra barata, casi servil⁴. Por otro lado, la dependencia del capitalismo industrial, producto del caucho, atrajo una fuerte ola migratoria tanto de colonos andinos como extranjeros. La frontera colonizadora se fue ampliando, afectando a las poblaciones indígenas, en muchos casos arrinconándolas, despojándolas de sus tierras o reduciéndolas en misiones, como detallaremos más adelante. La temporada del caucho cambiaría radicalmente la visión del espacio amazónico como fuente de recursos inagotables.

Entrado el siglo XX, hasta 1940 aproximadamente, la región amazónica ya estaba inserta en un circuito económico a nivel nacional, especialmente a través de las colonias cafetaleras de la selva central. Es en este momento que cerramos el intervalo de observación fotográfica, ya que la región amazónica se ve inmersa en un nuevo proceso de transformación económica, social y política que no examinaremos en este trabajo. La colonización del valle del Perené y el aumento de la demanda del café transformaron con bastante rapidez la selva central en espacio regional económico (Mora, 2007; Santos & Barclay, 1995; San Román, 1975). A partir de la década de los cuarenta se abrirían nuevas carreteras de penetración a la Amazonía y esta iniciaría un proceso de integración a la vida nacional de manera más ordenada que en años anteriores.

Archivo, antropología visual e historia

La fotografía histórica, eje que dirige esta investigación, es utilizada como documento de análisis, registro de discursos e ideologías, y medio de difusión de mensajes sobre la historia, siendo además parte de esta. Por eso las fotografías deben considerarse objetos de lectura y de interpretación. Que una fotografía sea apta para una pesquisa «antropológica» no depende únicamente del carácter etnográfico que rigió el registro, sino de la lectura que se le dé, y por el hecho de que el documento visual esté dentro

³ El *boom* iniciaría su declive cuando los ingleses comienzan la producción de caucho en India y Ceilán (Sri Lanka actual), con características mucho más rentables que en el Perú (Klarén, 1992).

⁴ Ver Rosario Flores en esta misma publicación.

del proceso de investigación, sea esta actual, histórica, y cualquiera que haya sido el propósito con el cual fue tomada.

Efectuar hoy una recopilación de fotografías históricas contempla analizar la tarea de una diversidad de sujetos, con diferentes intereses, formatos, tiempos y públicos. El trabajo de archivo intenta recuperar el pasado para tenerlo en el presente, reconstruyendo el imaginario colectivo de la época a través de las fotografías. Implica asimismo una labor de negociación, de pensar qué debe ir, qué se guarda y con qué criterio se quiere fortalecer ciertos aspectos de la historia. La idea es, pues, pensar acerca de las formas en las que se desea preservar la historia para el futuro. Por otro lado, el trabajo de archivo exige una transformación de lo ocurrido en el pasado, en la medida en que cuenta y construye un nuevo discurso de este a partir de viejos documentos.

Este diseño de archivo supone un ordenamiento en una secuencia que facilite su examen. El mismo orden limitará y a la vez propondrá una serie de probabilidad para ejecutar dicho examen, el cual podrá ser estructurado desde perspectivas cronológicas, temáticas, espaciales, etcétera. El modelo escogido ejerce una influencia en el valor de verdad y en el placer experimentado al mirar las fotos (Sekula, 1999), pues indica y conduce la mirada del espectador y los significados que este debe darles. Con la constitución de un archivo, los significados originales que dieron sentido a las fotografías de antaño cambian en el tiempo. Un archivo no es neutral, expresa el poder del autor en acumular y coleccionar, y se posiciona como autoridad en el tema de distribución, colección y lógica secuencial; nuevos significados vienen a suplantar así a los antiguos, con el orden que el archivo brinda a las imágenes. Es claro que el significado fotográfico depende considerablemente del contexto. Lo interesante de los archivos es que pueden desarmarse, cambiar de orden —y posiblemente de significado— según el guión que se les dé.

El archivo permite establecer un fuerte vínculo entre la foto y la historia. Ver un archivo es una ayuda memoria, una forma de recordar lo que ocurrió en el pasado y cómo se quiso registrarlo. Las fotos no son pues el reflejo real de lo que pasó, sino los testigos de la construcción social de la realidad a partir de ciertos intereses. A pesar de la poderosa impresión de realidad impartida por el registro mecánico, las fotografías son representaciones de la realidad parciales, limitadas y fragmentarias (Sekula, 1999).

El conjunto de fotografías en este período de tiempo (mediados del siglo XIX, inicios del XX) no estuvo conformado por registros ingenuos y espontáneos de la cotidianeidad amazónica. La afectividad de las fotos de familia, el ingrediente de aventura en los recorridos de colonos, misioneros y exploradores por los ríos

y montes, y el exotismo de los retratos de indígenas marcaron objetivos específicos y determinados usos sociales. Por otro lado, el registro de tipos sociales también vendría de la mano con la idea de fotografiar y archivar tipos exóticos que eventualmente se desvanecerían producto de su aculturación, modernización y cristianización.

Fotos que fueron tomadas para ser consideradas individualmente, con mensajes propios de un determinado destino, cobran hoy sentido como parte de una colección. El archivo adquiere valor, ya que no es posible ver una foto individual sino por su intertextualidad. Las fotos analizadas siempre están relacionadas tanto con la anterior como con la posterior, y con otras que fueron tomadas por otras personas y en otros parajes. En conjunto revelan tanto un sentido literario como visual, que exige la comprensión del todo antes que la fracción de uno de sus elementos (Silva, 1998, p. 132). No obstante, las fotos todavía pueden tener valor como totalidad y también a nivel de cada objeto por separado.

El actual análisis de la fotografía desde los aportes metodológicos y teóricos de la antropología visual nos invita a entender la imagen no como un fin en sí misma, sino como un medio que permite profundizar en la comprensión de las relaciones intersubjetivas entre el que representa y quien o qué es representado, es decir entre el fotógrafo y su manera de entender la «montaña» y querer compartirla con una audiencia. Pero también entre los sujetos que conforman la audiencia, es decir, entre los diferentes espectadores y usuarios de las imágenes (Rosario Flores, conversación personal, 2008). Así, la imagen revela no solo importante información sobre los sujetos representados sino también los motivos, intenciones y usos de la fotografía en contextos espaciales y temporales específicos. El fotógrafo, al producir una imagen dentro de las limitaciones impuestas por la cámara, el espacio, el tiempo y la luz, puede idealizar, desvalorizar o personalizar a sus sujetos manipulando así la realidad a través de poses artificiales, escenarios, retoques y otros trucos. Entender la realidad y retratarla no parte de un quehacer abstracto sino que está siempre enmarcado en un contexto social e histórico particular.

Independientemente del enfoque que se elija para estudiar las fotografías existe una premisa indispensable: situarnos en el contexto histórico-social al que pertenecen las imágenes, en la circunstancia y tiempo en que fueron hechas y por quiénes fueron realizadas, aunque no siempre pueda obtenerse esta información. De lo que se trata es de utilizar las imágenes para realizar una historia visual en sí misma, en lugar de una mera historia ilustrada. Los archivos fotográficos representan verdaderas fuentes de conocimiento, de ahí que su construcción, preservación y difusión sean importantes para las ciencias sociales, las humanidades y las comunicaciones.

La fotografía en el Perú

En 1842, pocos años después de haber sido inventado el daguerrotipo en Francia, método que permitía sacar una sola copia fotográfica, el italiano Maximiliano Danti abrió un estudio en la ciudad de Lima⁵. En sus primeros años de arribo, obtener un daguerrotipo resultaba costoso, de manera que solo estuvo al alcance de familias adineradas. El daguerrotipo consistía en hacer uso de placas de metal en las que se fijaban imágenes de mercurio captadas por un lente, lo que generaba solamente un ejemplar, es decir que no podían sacarse copias. Poco a poco fueron llegando fotógrafos atraídos por la bonanza económica del Perú, producto del *boom* del guano.

En 1853 fue introducido en Lima el proceso conocido como colodión húmedo, que permitía realizar un número ilimitado de positivos ampliados, diferenciándose del daguerrotipo y posicionándose además como una tecnología mucho más cómoda y barata (Peñaherrera, 1988). Con esta nueva técnica comenzó el verdadero negocio de la fotografía, que encontró su lugar en el proceso de industrialización e intercambio gracias a la presencia del capitalismo moderno (Majluf & Wuffarden, 2001). Las ventajas ofrecidas por la versatilidad de la copia múltiple sobre el papel se verían reflejadas en la experimentación del registro taxonómico de los individuos, por ejemplo en la cantidad de fotografías de retratos de diferentes tipos indígenas.

A fines de la década de 1850 el daguerrotipo fue completamente abandonado en favor del colodión húmedo de plata, dados sus inconvenientes técnicos como la larga exposición (un minuto en exteriores y dos en interiores). En cambio, con el uso del colodión húmedo la posibilidad de viajes y tomas en exteriores se hizo mucho más fácil para los fotógrafos. Sin embargo, el comercio de imágenes de la «montaña» nunca se mantuvo como un comercio exitoso, como sí lo fueron los estudios fotográficos enfocados en los retratos de familia. Viajar al interior del país era una jornada bastante compleja y peligrosa.

En la década de los sesenta del siglo XIX, la producción, consumo y circulación de las fotografías se difundieron aún más con la llegada de las cartas de visita, cuyo formato de 6 x 9 cm permitió lograr hasta ocho fotos en el mercado fotográfico (Peñaherrera, 1988). Se generó así la democratización del retrato y por su bajo costo logró una enorme popularidad. Fue con el auge de las cartas de visita que se produjeron infinidad de retratos familiares, pero también los llamados «tipos populares», entre los cuales los llamados «chunchos de la selva» fueron retratados como «curiosidades científicas» (Majluf & Wuffarden, 2001) y no como individuos, sino como exponentes raros de un mundo alejado, distinto de la urbe limeña y capitales de

⁵ <http://courret.perucultural.org.pe/fotografia.htm>

Europa (Peñaherrera, 1988). Por otro lado, empezó el uso de la fotografía para las exploraciones del interior del país, tanto de la zona andina como de la amazónica. Estas intervenciones visuales de los espacios aún no dominados permitieron ampliar la frontera interna nacional.

Pero la guerra con Chile quebró el emergente negocio fotográfico y solo sobrevivieron algunos estudios en las principales ciudades peruanas. Fue recién en la etapa postbélica que reapareció, pero con intenciones mucho más precisas y funcionales que en las décadas pasadas, ligado a las exploraciones con intereses de apertura de nuevos frentes económicos y vías de comunicación. La República Aristocrática, conformada a partir de 1895, se apoyaría en la fotografía como herramienta para promover la modernización y la integración nacional (Peñaherrera, 1988). La visualización de los espacios, de los caminos y de los avances en la colonización serían sus usos más importantes. Estas mismas funciones se apoderarían de las primeras tomas fotográficas en la Amazonía, como lo refleja el siguiente texto: «Según el Reglamento de la Exposición Nacional de 1892, donde se especifica que los temas fotográficos son libres pero se recomienda las aplicaciones científicas e industriales y las aplicaciones a los servicios públicos» (Peñaherrera, 1988, p. 243).

La cámara en la selva: visibilización de la última frontera

Las primeras fotografías producidas en la Amazonía aparecieron a partir de la década de los sesenta del siglo XIX, principalmente gracias a las labores de expedicionarios, ingenieros, miembros de las fuerzas armadas, viajeros y misioneros, quienes en su mayoría representaban intereses gubernamentales o privados, relacionados a proyectos económicos y políticos. No obstante, también surgirían fotógrafos de estudio con intereses de retratar familias en los espacios urbanos recientemente conformados. Así por ejemplo, con el *boom* del caucho (1880-1910), ciudades como Iquitos lograrían fortuna y, con ella, llegarían a establecerse estudios fotográficos que retratarían a las familias adineradas.

Como se ha dicho, con la aparición de las cartas de visita en la década de los sesenta se representarían con mayor frecuencia que en años anteriores los paisajes exóticos y los «tipos raciales», como rarezas que se distribuían entre miembros de la sociedad europea y de ciudades importantes de América del Sur a manera de objetos-recuerdos. Ambos formatos, fotografías de expedicionarios y cartas de visita, fueron los que más contribuyeron a la creación de una imagen popular de base científica del Perú como un imperio caído, un país atrasado y de indios empobrecidos, cuyo progreso dependería del capital extranjero y de la «montaña» como territorio baldío listo para ser colonizado y modernizado (García, 1992; Poole, 1991).

Según Majluf y Wuffarden (2001) es posible que las primeras representaciones visuales de la Amazonía fueran de la selva central y se hicieran durante la expedición de John William Nistrom al valle de Chanchamayo en marzo de 1869.

El gobierno necesita tener un perfecto conocimiento de la parte del territorio comprendido entre Tarma, las montañas de Chanchamayo y el fuerte de San Ramón, con ese motivo, comisiono a usted —Ingeniero Nistrom— para que marche a explorar esos lugares, haciendo un detenido estudio de sus caminos, los elementos de riqueza que encierra i de todo cuantos recursos importantes examinar [...] para poder dictar [...] las medidas que tiendan a fomentar el desarrollo, prosperidad de aquellos lugares. (Decreto del 28 de diciembre de 1868. En Larrabure y Correa, 1905-1909, p. 453).

Desde su creación, la cámara fotográfica se constituyó en un logro de la tecnología moderna y en un símbolo de progreso. La modernidad en el Perú involucraba necesariamente la transformación de los espacios. El soporte ideológico del proyecto modernizador de fines del siglo XIX quiso celebrar la construcción de una nación culta, civilizada y con características similares al resto de países desarrollados, y para dicho ideal había primero que conocer las fronteras de la nación y delimitarlas. Los años de progreso y de tranquilidad económica generados por el comercio del guano a mediados del siglo XIX darían la bonanza económica que el país esperaba. Esta situación generó el afán de creación de caminos, de apertura de rutas de penetración al oriente, uniendo las cabeceras serranas con la ceja de selva y, con ello, la consecuente estimulación de la colonización en la Amazonía.

Pero para dicho proyecto primero era necesario conocer el territorio nacional y su geografía, con el fin de efectuar luego las correspondientes referencias geopolíticas y mapeos. De ese modo, se realizaron expediciones con el objetivo de conocer la geografía del país, descubrir los recursos naturales, estudiar los ríos amazónicos, averiguar su navegabilidad y las posibilidades que ofrecían para el transporte de pasajeros y mercancías.

Desde una perspectiva geopolítica, la cámara expresaba la necesidad de explorar el límite con lo desconocido y las ganas de expandir, cuidar y controlar el territorio, así como divulgar entre la opinión pública urbana los avances del proyecto de dominio del espacio. El papel de la fotografía en este sentido fue el de la vigilancia de los territorios desconocidos y de lo que se hacía o no en ellos. Su uso fue más que una necesidad, un instrumento de trabajo. Los principales motivos referenciales plasmados dentro de la temprana fotografía amazónica peruana fueron el territorio, su proceso de transformación de una *tierra ignota*, desconocida y amenazante a un espacio domesticado, dominado por medio de los caminos de penetración y el asentamiento de colonias.

Ideología modernizadora a través de la fotografía

Las fotografías, si bien respondieron al interés particular, sensibilidad y creatividad de los fotógrafos, cumplieron a su vez roles sociales y políticos específicos. Los empresarios y exploradores, tanto para el caso de los Andes como de la Amazonía, fueron las figuras principales en la fotografía de la geografía del Perú.

Los viajes científicos, los primeros eventos que harían uso de la fotografía en la Amazonía, sirvieron para hacer del país —y específicamente de la «montaña»— un espacio inteligible, ordenado y conocible. Las motivaciones y anhelos más políticos de modernización en el Perú empezaron por el uso de la tecnología para la dominación del espacio y el logro del progreso. El ideal era entonces acceder, modernizar y capitalizar los espacios no colonizados para convertirlos en frentes económicos y desarrollar sistemas capitalistas.

El realismo importado por la imagen fotográfica no fue simplemente el elemento material sino también el sistema discursivo del que formó parte la imagen contenida. La objetividad estaba relacionada a que dicha imagen era producto directo de un objeto, la cámara, y no de la persona. La cámara proveería la información mecánica y científicamente objetiva, es decir, que se posicionaba como productora de un nuevo tipo de conocimiento científico, real. Así, la certeza de la representación visual se elevó a una naturalización de lo meramente cultural. La propia definición de foto como «documento» suponía entonces una noción de verdad oficial e incuestionable (Majluf & Wuffarden, 2001).

La manera en la que la naturaleza era enmarcada en la fotografía dependía de cómo estos actores definían las iniciativas y entendimientos económicos y sociales de la relación entre la nación y sus territorios. La idea era usar la cámara en la selva para justificar la necesidad de transformar la «montaña», que fue así construyéndose visualmente como un espacio de explotación y aprovechamiento.

El Estado y las diferentes empresas interesadas en incorporar los territorios orientales a la nación con fines comerciales se valieron de la imagen retratada en los viajes exploratorios para visibilizar las noblezas de dicho espacio geográfico. Los fotógrafos de viaje serían las piezas claves para la visualización de las fronteras geopolíticas, los recursos naturales, la navegabilidad de los ríos y, sobre todo, de los habitantes de ese lugar indómito. Además, se abría la oportunidad para ir creando una presencia estatal en aquel espacio aún misterioso para la reciente república. La representación de la «montaña» fue en mayor medida expuesta en medios de comunicación como *El Perú Ilustrado*, *Campo y Ciudad* o *Varietades*. El poder de la prensa fue clave para entender la legitimación de la presencia del Estado en la Amazonía, ya que permitía verlo directamente.

Sujetos de la «montaña»

Pese a los objetivos nacionales, había aún un problema mayor: la existencia de indígenas que habitaban extensos paisajes amazónicos. Fue en este contexto que los grupos dirigentes peruanos impulsaron la institucionalización de la acción misionera. A fines del siglo XIX, los misioneros serían la punta de lanza de la penetración en el oriente amazónico con el objetivo explícito de civilizar al indígena y de incorporar la región al Estado-nación en construcción. Para los misioneros, el uso de la fotografía tuvo un sentido completamente funcional. Uno de sus principales propósitos fue poder reflejar ante el Estado, que subvencionaba su estadía y su accionar, la importante labor civilizadora que realizaban con los indígenas.

Desde mediados del siglo XIX hasta comienzos del XX la política de Estado asignó a los misioneros católicos una triple función: (i) desde una perspectiva económica, la transformación del bárbaro autosuficiente en sujeto productor, (ii) desde lo ideológico político, la mutación del salvaje en ciudadano y (iii) desde una perspectiva geopolítica, la ocupación e incorporación del oriente al Perú republicano (García, 2001, p. 17). Los misioneros reprodujeron la imagen del indígena como un niño irresponsable, pasivo y estancado en una etapa inferior del desarrollo de la humanidad, pero capaz de ser rescatado mediante estrategias adecuadas como la evangelización.

La cámara en ese entonces se convirtió en un arma de poder, en un mecanismo de dominación que otorgó a las imágenes un poderoso mensaje de propaganda y legitimación de su labor. Las fotografías de los misioneros sirvieron para idealizar su rol, enfatizando el sacrificio, la dedicación e incluso el martirio que implicaba vivir entre los pueblos salvajes.

Las fotos que fueron tomadas al servicio de las misiones eran vendidas a un público blanco en Europa y a autoridades criollas, personalidades importantes en las capitales de países americanos (Ecuador, Perú, Brasil, Colombia), con la intención de conseguir apoyo moral y financiero. Así, las imágenes pretendían vender la domesticidad, el sometimiento de los indígenas, las almas ya salvadas y las costumbres salvajes ya abolidas. Ese cambio en el indígena debía finalizar con un cambio moral (Muratorio, 1992). Las fotos de indígenas son ejemplos del cambio controlado, del proceso de civilización y de desvanecimiento de la barbarie, proceso por el cual, como parte de la ideología moderna y darwinista, fueron completamente naturalizados.

Para los pensadores y la opinión pública del siglo XIX, la inmigración de personas blancas, europeas y la colonización de los espacios amazónicos en manos de los

«chunchos» constituían la fórmula perfecta para lograr el ansiado progreso del Perú. En dichos tiempos, las tesis del darwinismo social permitieron la justificación de la opresión sobre los indígenas por considerarlos raza inferior y obstáculos para el progreso, la integración nacional y el crecimiento de la economía (García Jordán, 1992). Así, por ejemplo, el indígena analizado desde los patrones raciales, de progreso y de cultura de la época sería considerado lo abyecto, lo distinto que había que transformar. Ya en ese entonces, la imagen estaría al servicio de los procesos de discriminación y de la conformación del concepto moderno de raza.

Al ser considerada una tecnología que capturaba la realidad tal y como era, la fotografía se usó como una prueba fehaciente del atraso racial e inferioridad cultural de los sujetos fotografiados (Poole, 1991). La foto conformaba identidades e imaginarios de la gente en las imágenes (Poole, 2000), generando y reproduciendo sentimientos culturales respecto a los indígenas, los inmigrantes y los colonos. Para los políticos de esos tiempos se podía construir un Perú civilizado a partir de los blancos, y para ello había que promover su inmigración. Las fotografías de los inmigrantes dominantes de la naturaleza agreste certificaban las tesis darwinistas aplicadas en el Perú, justificando de esta manera la opresión de los blancos y mestizos sobre los grupos indígenas (García, 1992, p. 961). El objetivo del discurso colonial presente en las fotografías de la época era construir al colonizado como población de tipo degenerativo en la base del origen racial.

La República Aristocrática dio por sentado que los principales problemas del Perú eran la ausencia de inmigrantes y la presencia de indígenas. Su existencia desordenada, desconocida y casi invisible, salvo por los casos de reducciones de los misioneros, hacía mucho más difícil el proceso de ordenamiento geopolítico del territorio amazónico. En la medida en que se trataría de sujetos «no racionales» sería necesario un progresivo sometimiento hacia el camino de la razón y de la civilización en detrimento de la barbarie. Esta posición caló intensamente en intelectuales y políticos de la época. Por ejemplo «La tesis sobre la inmigración en el Perú» de Juan Francisco Pazos Varela, en torno a las causas de la elevación y/o postración de las naciones, lamenta la existencia en el Perú de una raza cuya naturaleza y cultura correspondían a una raza inferior, incapaz de progreso (Pazos Varela, 1891, en García, 1992, p. 969).

«El salvaje es pobre, no tiene más que la ropa del cuerpo [...] traidores i alevosos, esperan el momento de ofender a mansalva sin que los detenga ni el buen trato ni los regalos que se les ofrece» (Decreto 1869. Informe del jefe de la expedición exploradora de los valles de Chanchamayo, coronel Pereira, 28 de diciembre de 1868. En Larrabure y Correa 1905-1909, pp. 455- 457).

La fotografía como tecnología disciplinaria de la mirada

En el siglo XIX, la fotografía fue una tecnología disciplinante de la mirada. Dicha disciplina incluía percibir e interiorizar lo que había que temer, pero también saberlo dominar y conquistar. El acto de ver produjo (y aún lo sigue haciendo) sentimientos culturales y la confirmación de otros previos. Al disciplinar la mirada, la fotografía condicionaba el gusto, la estética y la distinción entre lo moral y lo amoral, tanto en términos de sujetos como de espacios y de culturas.

Las fotografías contribuyeron notablemente a la construcción de un imaginario sobre la Amazonía y de los sujetos que la habitaban. La constitución de este imaginario, visto como un sistema de referencias hacia un sujeto y un lugar, desbordaba la posibilidad de comprobar el conocimiento generado con la experiencia y la realidad. Más bien encontró profundas relaciones con la fantasía, la sensibilidad y el «sentido común». La narrativa visual que contribuyó a la construcción de representaciones reales del mundo también apoyó la construcción de fantasías e historias sobre el espacio amazónico, del otro indígena —exótico y temible—, y de tesoros perdidos y templos sagrados. Así, se revivió el mito de El Dorado colonial⁶.

Las fotografías obligaron a la intuición, a la imaginación, eran invitaciones a la realidad pero también a la fantasía. Lejos, pues, de consolidar la visión racional y científica del mundo, una visión de fantasía sobre el otro iba cuajando también, produciendo estereotipos y tipologías raciales que combinaban la atracción y el horror por ese otro conocido y desconocido a la vez, generando una constante «ficcionalización» del indígena y de la selva misteriosa y agreste. Laboratorio propicio para el «imaginario», la selva supo enmarcar en su ambiente extraño y poco accesible muchos de los miedos y sueños de Occidente, lo cual la hizo más atractiva de conocer y dominar. Por su parte, el indígena amazónico encarnó la representación de la existencia de seres humanos distintos a los seres humanos normales u occidentales.

El encanto con que las imágenes envolvieron a las personas se multiplicaba con aquellas de gente del mundo no occidental que al parecer se asemeja y no se asemeja a uno. Resultó ser un interés casi morboso por conocer lo que existe de desconocido, misterioso e inexplorado. Lo más poderoso del discurso, que en este caso se contempla desde una narrativa visual, es que su valor de verdad y de legitimación trasciende las propias posibilidades de comprobación de la realidad, ya que la fotografía en sí misma es la evidencia, la experiencia y la prueba fehaciente de lo que puede ser probado o lógicamente construido (Bhabha, 1999).

⁶ El origen del mito de El Dorado se remonta al siglo XVI, cuando exploradores españoles hacían referencia a lugares ricos en recursos (Soria, 2006).

La observación de imágenes fotográficas también fortalece y cuestiona creencias y valores, condiciona la construcción de otredad y la delimitación del espacio del otro (Sekula en Poole, 2000). Delimitar el espacio familiar y el ajeno ha sido una tarea constante del hombre desde que desarrolló la fascinación por descubrir lo diferente, lo exótico y reafirmar su propia identidad.

La representación está estrechamente ligada a la significación. Asimismo, se dotó de sentido a la Amazonía y a los indígenas de acuerdo a la forma en que fueron representados, a los sentimientos que se les asociaron y a los usos que se les dieron. A diferencia de otras artes, como la pintura y la novela, que en parte se originaban en la creatividad e imaginación del artista, la técnica objetivizadora de la cámara fue ejemplo de certeza y realidad. Así, el interés por conocer al indígena y a la «montaña» como espacio, a través de la fotografía, se centró principalmente en descubrir ese otro mundo y buscar aquellas diferencias cosméticas de las sociedades «no civilizadas, desmodernizadas o tradicionales», más que en un genuino interés por conocer sus características ontológicas.

El análisis de la constitución del sujeto indígena a través de la imagen fotográfica debe entenderse desde la producción de un discurso colonial sobre la otredad. Una otredad ambigua que se definió por la fuerza de la ambivalencia en la descripción de lo atractivo y lo horroroso, lo domesticado pero aún salvaje. Esa otredad que contempla lo desconocido y lo abyecto también es conocible y visible a través de la fotografía.

Conclusiones y desafíos

El conjunto de fotografías de la «montaña» a partir de mediados del siglo XIX generó una revolución en las formas de representación y de producción de discursos sobre el interior del país, los ideales de modernización y los retos para la regeneración de la nación peruana. Estas fotografías contribuyeron a la configuración de un nuevo mapa imaginario del Perú dirigido a la expansión de la conciencia territorial de la nación y a la proyección hacia afuera de sus enormes potencialidades —relacionadas sobre todo a la extracción de recursos— y a sus ventajas geopolíticas, proporcionando un lugar cada vez más marginal al indígena que habitaba territorios amazónicos, tratando de desplazarlo e invisibilizarlo en este nuevo mapa visual. Así, la forma de representar a la «montaña» en el siglo XIX no partía de la existencia de una brecha entre el paisaje y los nuevos anhelos del discurso modernizador, sino más bien de una correlación implícita. Dicho de otro modo, la fotografía de la Amazonía propiciaría un reconocimiento geográfico de lo nacional y una conciencia del espacio principalmente para su aprovechamiento.

Este acercamiento hacia la «montaña» supo mantener y fortalecer las distancias y diferencias raciales y culturales apoyadas por la ideología modernizadora del positivismo, que veía a los indígenas como obstáculos del progreso, de manera que su dominio estaba completamente justificado. Lo indígena no pudo negociar su inserción sino que fue adaptado violentamente al Estado-nación.

La fotografía ha ayudado a reconstruir la historia de manera visual, no solamente complementándola, sino contando ella misma una historia. Se ha tratado de recuperar la memoria y el recuerdo que cientos de sujetos, ahora muchos de ellos anónimos, han construido sin haberlo pensado o querido. Es decir, se ha creado archivo y se construyó un espacio en buena parte gracias a la imagen, más que a otros formatos como la literatura, por su capacidad de llegada a una audiencia mayor.

Pese a su visibilización como espacio y a la del indígena como sujeto, la «montaña» como geografía no se indigenizó y más bien trató de evitarse esta posibilidad (caso contrario a lo que ocurrió en los Andes). Por tal razón, nos queda como reto emprender una nueva investigación que compare la producción y circulación de imágenes del espacio amazónico con el andino en el mismo intervalo de tiempo, con la finalidad de encontrar similitudes y discrepancias y con ello poder ampliar la construcción de una historia visual. Una primera iniciativa de análisis radicaría en que las imágenes de los indígenas amazónicos como representaciones de tipos sociales no generaron nuevas formas de resistencia al discurso colonial inmerso en las fotos. En cambio en el caso andino, por ejemplo, los neoindianistas cusqueños de las décadas de los cuarenta y los cincuenta buscaron enfrentar la mirada controladora para revalorar los patrones estéticos y un romance y emoción andinos (Poole, 1993, p. 159). Al menos ningún estudio sobre el tema se ha llevado a cabo. Emprender un diálogo con la producción de las imágenes andinas de la misma época resulta idóneo en la medida en que existe bastante material sobre cultura visual andina (Majluf & Wuffarden, 2001; Majluf, 2000; Poole, 2000).

Se trata de conjugar en un mismo espacio las representaciones de una diversidad de actores y lugares (ciudades, comunidades, ríos, monte). Se trata de visibilizar y hacer presente una historia que se ha mantenido ajena a la construcción de la historia nacional. Es pues la reconstrucción de una historia a través de objetos como las fotografías.

Finalmente, quisiera terminar volviendo al tema del archivo. La importancia de la construcción de un archivo y de pensarlo como una herramienta para el desarrollo de la antropología visual radica no tanto en la posibilidad de generar una memoria colectiva, pero sí de tender puentes entre la antropología visual y la historia. El reto ahora es saber cómo incorporar la historia entredicha en las imágenes y los discursos detrás de estas, además del contexto histórico, en la constitución del archivo. ¿Es posible que esa lectura se refleje en la sistematización del archivo?

BIBLIOGRAFÍA

- Bhabha, Homi (1999). The Other Question. En Jessica Evans y Stuart Hall (eds.), *Visual Culture; The Reader*. Londres: Sage.
- Bourdieu, Pierre (1999). The Social Definition of Photography. En Jessica Evans y Stuart Hall (eds.), *Visual Culture; The Reader*. Londres: Sage.
- Contreras, Carlos & Marcos Cueto (2007). *Historia del Perú contemporáneo: Desde las luchas por la independencia hasta el presente*, cuarta edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y Universidad del Pacífico.
- García Jordán, Pilar (1992). Reflexiones sobre el darwinismo social: Inmigración y colonización, mitos de los grupos modernizadores peruanos (1821-1919). *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, tomo 3. Lima.
- García Jordán, Pilar (2001). *Cruz y arado, fusiles y discursos: la construcción de los orientes en el Perú y Bolivia, 1820-1940*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Estudios Peruanos.
- Janssen, Verónica (2002). *Cajamarca: Un siglo de fotografía, 1850-1950*. Lima: Antares.
- Klarén, Peter (1992). Los orígenes del Perú moderno, 1880-1930. En Leslie Bethell (ed.), *Historia de América Latina*, Vol. 10. Barcelona: Crítica.
- Larrabure y Correa, Carlos (1905-1909). *Colección de leyes, decretos, resoluciones y otros documentos oficiales referentes al departamento de Loreto. Años 1802-1905. Formada de orden suprema*. Edición oficial, 18 tomos. Lima: Imprenta La Opinión Nacional.
- La Serna, Juan Carlos (2007). Representaciones de la cotidianeidad y cultura material de los colonos de la montaña a través de las imágenes. Chanchamayo, 1890-1930. Ponencia en el VII Encuentro Internacional de Etnohistoria de América Latina Comparada. Presentada en el Simposio de Estudiantes de Antropología de la PUCP, Lima.
- Majluf, Natalia (2000). Photographers in Andean Visual Culture: Traces of an Absent Landscape. *History of Photography, South America* 24(2). Londres, Filadelfia: Taylor & Francis.
- Majluf, Natalia & Luis Eduardo Wuffarden (2001). *La recuperación de la memoria: Perú 1842-1942*. Madrid: Fundación Telefónica.
- Mitchell, Timothy (2004). Orientalism and the Exhibitionary Order. En Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, segunda edición. Londres: Routledge.
- Mora, Carlos (2007). La configuración del espacio regional de la selva central. *Quehacer* 165.
- Moss, Miles (1909). *A trip into the interior of Peru*. Lima: Charles Southwell.

- Muratorio, Blanca (1992). *En la mirada del otro*. Ensayo introductorio. En Lucía Chiriboga, *Retrato de la Amazonía: Ecuador 1880-1945*. Quito: Libri Mundi.
- Pease, Franklin (1993). *Perú: Hombre e historia. La República, tomo III*. Lima: Edubanco.
- Peñaherrera, Liliana (1988). Historia de la fotografía en el Perú. *Lienzo 8*. Lima: Universidad de Lima.
- Poole, Deborah (1991). Fotografía, fantasía y modernidad. *Márgenes: encuentro y debate 8*.
- Poole, Deborah (1993). Fotografía y modernismo en el Perú de inicios del siglo XX. *Márgenes: encuentro y debate 10/11*.
- Poole, Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Pratt, Mary Louise (1992). *Imperial Eyes: Travel, Writing and Transculturation*. Londres: Routledge.
- Sachs, Aaron (2003). The Ultimate 'Other': Post Colonialism and Alexander von Humboldt's Ecological Relationship with Nature. *History and Theory 42(4)*. Blackwell Publishing for Wesleyan University.
- San Román, Jesús (1975). *Perfiles históricos de la Amazonía peruana*. Lima: Ediciones Paulinas, Publicaciones CETA.
- Santos, Fernando & Frederica Barclay (1995). *Órdenes y desórdenes en la selva central: Historia y economía de un espacio regional*. Lima: IEP/IFEA/FLACSO-Ecuador.
- Sekula, Alan (1999). Reading an Archive. En Jessica Evans y Stuart Hall (eds.), *Visual Culture: The Reader*. Londres: Sage.
- Silva, Armando (1998). *Álbum de Familia: La imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Norma.
- Soria, Belén (2006). El Dorado republicano. Visión oficial de la Amazonía peruana: 1821-1879. Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- Soria, Belén (2007). Colonización amazónica 1884-1900. Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- Tagg, John (2005). *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.