



Imaginación visual y cultura en el Perú

Gisela Cánepa Koch
Editora

Capítulo 8

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

LA MULTIPLICACIÓN DE LOS PECES: LA REPRODUCCIÓN DE LA IMAGEN EN LOS TEMPLOS MOCHE

Lucero Silva Buse

¿Qué tipo de significados genera un sistema visual y cómo son producidos dichos significados a través de la experiencia estética?

Si bien la antropología debe situar el estudio del arte dentro del marco de la sociedad que lo produce, la tarea se vuelve aún más compleja cuando la ausencia de un sistema de escritura limita las posibilidades de acceso a dicha sociedad y nos obliga a confrontarnos directamente con la imagen como única plataforma y fuente de conocimiento.

En este caso, la aplicación de una antropología de la imagen resulta más pertinente, pues nos obliga a insertarnos en el propio mundo iconográfico y a reconocer en su interior la existencia de relaciones cuya racionalidad es ante todo visual. Este ejercicio supone, sin embargo, el manejo de una metodología marcadamente opuesta a tradiciones de estudio que han abordado el análisis de la imagen no necesariamente a través de lo visual sino a través de otros medios, generalmente textuales.

El siguiente ensayo analiza los discursos visuales y prácticas representacionales de los moche, una cultura arqueológica que se desarrolló en los valles de la costa norte del Perú entre los años 100 y 800 d.C. En la primera sección se revisan las distintas aproximaciones al estudio del arte moche y, en la segunda, se intenta abrir una nueva ventana de exploración al arte mural, teniendo como referente principal el edificio ceremonial de la huaca Cao Viejo, en el complejo arqueológico El Brujo, ubicado a muy poca distancia de la desembocadura del río Chicama en el mar.

El estudio en cuestión no necesariamente niega la riqueza y el potencial de los registros etnográficos y etnohistóricos. Se trata, sin embargo, de promover una nueva narrativa que emerja de la propia imagen, de un espacio figural en donde tanto las geometrías como el diálogo entre los movimientos oculares producen sus propios significados, más allá del texto.

Por ello, como primer esfuerzo metodológico, el objetivo es des-conceptualizar o, dicho de otro modo, des-textualizar las imágenes, buscando reconocer en su materialidad el poder para afectar las estructuras mentales y *significar* a través de la visualidad.

Las pinturas murales que cubren las estructuras y cimientos de la huaca Cao Viejo no cumplieron una función decorativa ni fueron entendidas simplemente como superficies ornamentales: constituyen también el espacio, las estructuras y soportes físicos del templo.

Llama la atención que durante períodos rituales, cuando se reformaban los templos, los murales no eran empastados o reemplazados por otra pintura. Por el contrario, como parte de un complejo ritual, la estructura del templo era enterrada, cubierta por relleno y la nueva edificación era inscrita por un cuerpo de imágenes distinto.

Es posible, en este sentido, que el proyecto de reconstrucción de un templo involucrara también un comportamiento altamente normado hacia las imágenes murales, que al igual que las estructuras del templo no eran destruidas o borradas sino enterradas, para yuxtaponer sobre ellas un nuevo discurso visual asociado quizás a un naciente poder político y religioso.

Las pinturas murales demarcaban así el espacio y con ello operaban sobre el comportamiento político y ritual. Al ser indisociables de las estructuras y soportes físicos del templo las imágenes también *contuvieron* eventos. De alguna manera, la audiencia debía *ingresar* al espacio de la imagen, generándose una relación de definición mutua entre imagen y sujeto.

Lo que estaba en juego en estos espacios de representación era la transferencia práctica de conocimientos. Antes que ilustraciones de algo existente fuera de ellas, las imágenes del templo contenían y expresaban su significado al ser consumidas y habitadas como espacio.

Por esta razón, el enfoque de estudio no pone mayor énfasis en la versatilidad artística de los sujetos ni tampoco establece una valoración puramente estética del objeto. No se propone formular una historia [del arte] pero sí destacar la capacidad de la imagen para afectar esquemas de pensamiento, reconocer el mito o la historia hecha [por el] arte.

Los alcances de la historia del arte, sin embargo, no han sido del todo inconsistentes. En un esfuerzo por abordar el estudio del arte no-occidental, ha adaptado y ajustado sus propias variables metodológicas a sistemas de representación en muchos casos distintos. El resultado, como es de esperarse, ha supuesto una lectura descriptiva, que separa los diferentes componentes artísticos y los fija dentro de secuencias temporales.

En el caso moche, Christopher Donnan ha logrado combinar la historia del arte con la arqueología, llegando a identificar los talleres de artistas, los cánones estilísticos y su desarrollo a lo largo del tiempo. A pesar del carácter formalista del análisis, Donnan ha situado las variables artísticas de carácter descriptivo dentro del contexto político e ideológico de los moche.

Durante la última década se ha descubierto que existe un fuerte vínculo entre los personajes representados en la iconografía y aquellos identificados en el registro arqueológico, demostrando para sorpresa de muchos, que el arte moche no solamente estuvo sujeto a imaginarios de carácter mítico sino también estuvo asociado a la producción de eventos. Desde entonces, el referente real detrás de la imagen moche ha exigido en los arqueólogos mayor consideración e interés sobre el arte, sobre esa *superficie plana* que ahora nos muestra su capacidad para materializar el pensamiento y el mito a través de sutiles puntos de contacto con el hecho real.

Al igual que la cerámica de estilo línea fina, los huaco retratos —botellas cerámicas con forma de cabeza humana— también evidencian un estilo altamente representacional y figurativo. En ellos notamos que los moche insistieron en las variables anatómicas de la persona, quizás como ninguna otra cultura en la América precolombina.

En *Moche Portraits from Ancient Peru*, Christopher Donnan señala que el estilo altamente naturalista de los huaco retratos pudo referir a individuos específicos, conmemorados por su participación en las batallas rituales. No obstante, si bien el modelo occidental del retrato destaca la semejanza y la replicación con respecto a un individuo, no sabemos si en estos casos los moche retrataron a personajes reales o si encontraron en el proceso de duplicación un componente central a la lógica del mito o la reproducción de modelos sociales y morales arquetípicos.

En todo caso, es importante destacar que el retrato moche fue elaborado sobre botellas y recipientes; dicho de otro modo, los huaco retratos también fueron imágenes *contenedoras*. Las botellas cerámicas se depositaron en las tumbas junto al cuerpo de determinados individuos y, como objetos transicionales, debieron viajar junto con el difunto hacia cierto destino. En este sentido, es posible que los huaco retratos hayan funcionado como dispositivos para *re-tomar* o *re-narrativizar* en un *más allá* las hazañas y eventos biográficos que contenían.

Queda por explorar por qué los moche, a diferencia de otras culturas en el área andina, pusieron tanto énfasis en el desarrollo de un estilo claramente naturalista y de carácter narrativo, y por qué estos estilos pudieron operar al mismo tiempo junto a otros patrones estilísticos.

Steve Bourget ha combinado el enfoque de la historia del arte con la etnohistoria, la arqueología y la botánica para demostrar que el arte moche fue el reflejo de principios organizacionales duales y tripartitos, que en principio habrían permeado la estructura de su pensamiento.

Según los estudios de Bourget (2006), el principio dual no solamente afectaría la organización del corpus visual desplegado sobre vasijas cerámicas, también penetraría el programa arquitectónico y el diseño de las pinturas murales. Basando su análisis

en el contexto de la Huaca de la Luna, Bourget sugiere que las representaciones en la parte interior y más privada de los templos están vinculadas a figuras provenientes de las profundidades del mar o de la boca de los ríos (p. 52). En el caso de la Huaca de la Luna, el principio dual se habría expresado a través de dos figuras principales: el pulpo, un ser de agua salada modelado sobre fondo blanco, y el life, un pez de agua dulce representado sobre fondo negro.

Podemos notar que, en este caso, el arte es entendido como un sistema de representación gráfico comparable a un sistema de comunicación o lenguaje, donde la figura, al igual que la palabra, termina ocupando una posición arbitraria dentro de un sistema relacional.

Si bien nuevas orientaciones e influjos teóricos han supuesto una mayor interacción y sinergia entre distintas disciplinas, superando análisis basados en modelos monocausales, la analogía lingüística o el esfuerzo por reconocer los principios estructurales de un sistema de representación no deberían monopolizar el estudio del arte no occidental.

De alguna manera, mientras el arte sea identificado como medio de comunicación no solamente será reducido al estatus de signo sino que, al mismo tiempo, será concebido como una superficie inerte sobre la cual son proyectados conceptos y operaciones mentales, generalmente atribuidos a las culturas en estudio.

Antes de entender el arte como un vehículo de expresión de una racionalidad social que lo antecede, deberíamos considerar el poder de la imagen para generar y no necesariamente ilustrar procesos mentales en el sujeto.

Más allá de la forma y el significado

La producción de efectos sensoriales es inherente a la obra de arte y al modo en que son creados e incorporados los significados dentro de un sistema de pensamiento.

El siguiente análisis se enfocará en un fragmento del friso ubicado al interior de las estructuras de la Huaca Cao Viejo. Los trabajos han dejado al descubierto aproximadamente 30 metros de friso en un espacio que se estima pudo medir unos 30 metros cuadrados y tener una altura de 3 a 3,5 metros. Se trata de un relieve de barro policromo que cubre los muros del recinto identificado como «el patio ceremonial».

Es importante señalar que a diferencia de lo que ocurre en la fachada principal, al interior del templo parece imperar otro sistema de representación. Las escenas murales ya no muestran un carácter figurativo ni tampoco narrativo. En estos espacios desaparece el componente humano casi por completo y predominan figuras de carácter geométrico y zoomorfo. En el «friso marítimo», tal como ha sido denominado por los arqueólogos del sitio, la composición iconográfica gira en torno a dos figuras principales: la raya marina (*Dasyatis pastinaca*) y el life (*Trichomycterus punctulatus*), un pez que habita los ríos de la costa, también conocido como bagre.

Las figuras que constituyen el friso marítimo han sido desplegadas dentro de paneles oblicuos, de los cuales ocho pueden ser analizados. Los paneles han sido delimitados de manera diagonal y también en la parte superior e inferior por bandas de color blanco y negro. La banda blanca es continua y articula todos los segmentos, mientras que la banda negra se encuentra trazada en bajo relieve y, a pesar de no presentar un perfil continuo, acentúa las divisiones diagonales y horizontales. El blanco, por su parte, aparece como una constante que destaca y enmarca los motivos y colores, cubriendo también los espacios fuera del área gráfica, como el zócalo o marco de los paneles. En muchos casos, los puntos o detalles, como el área del contorno de las pupilas y las pupilas mismas de los peces son tratadas también en color blanco, produciendo efectos de luz sobre motivos de pequeña escala.

Los colores del fondo de los paneles oblicuos varían y alternan entre sí tres tonalidades principales: el rojo, el amarillo ocre y el azul. Según Quilter, quien ha realizado un minucioso análisis sobre la distribución de colores en el friso marítimo (2007, p. 15), pueden reconocerse cuatro tipos de patrones distintos. El primer panel tiene una distribución de colores identificada como A, el segundo sería un patrón B y el tercero vuelve a repetir el patrón A. Luego, una tercera combinación de colores, identificada como C, empieza en el cuarto panel. Así, los paneles 1, 2 y 3 siguen una secuencia definida por A, B, A y del panel 3 al 9 los colores responden a una secuencia de tipo A, C, B, la cual, dentro del espacio limitado del friso, se repite dos veces más.

Sin embargo, en la distribución de colores existe un motivo iconográfico que muestra una lógica distinta. Si bien los elementos de la composición mural —las rayas, el fondo y las volutas— alternan entre sí los tres colores principales ya mencionados, los peces lifes, un cuarto componente iconográfico, reciben un programa de color diferente.

Los lifes parecen no estar amarrados a la composición principal; dicho de otro modo, mantienen cierta autonomía con respecto a las rayas y a la voluta que los envuelven. En este sentido, reciben un rango más amplio de colores como el rosado, el azul, el negro y el rojo. Sin embargo, mientras que el rosado y el negro son solamente aplicados al life, el amarillo ocre es empleado en todos los motivos iconográficos que conforman la escena mural pero nunca en el life.

En todo caso, resulta difícil identificar una jerarquía visual en el friso marítimo. Si buscamos la matriz desde la cual derivan las refracciones, las duplicaciones y los reflejos encontramos que no hay un solo centro o motivo desde el que se origine la composición. El módulo base puede situarse en diferentes partes del mural, pues cada uno de sus elementos genera una serie de relaciones alrededor de sí mismo. En otras palabras, en cada elemento visual puede identificarse el inicio o centro de una nueva secuencia de relaciones.

Como resultado, el modo en el que están distribuidas y organizadas las imágenes murales exigiría en el receptor la descentralización de la mirada.

Podríamos fijar, por ejemplo, como matriz o motivo principal de la composición las dos figuras de rayas ubicadas en posiciones opuestas y articuladas entre sí por una voluta con bordes aserrados (figura 3). La simetría entre las dos rayas puede verse acentuada por la geometría propia de la voluta u «ola» y por los dos peces lifes que flanquean cada lado de la voluta.

Sin embargo, esta unidad gráfica puede ser fragmentada, lo cual nos permitiría también argumentar que el motivo principal de la composición consiste en la raya y el life como unidad elemental, desde la cual son producidos los movimientos de duplicación y refracción (figura 4). Igualmente, si desplazamos el foco de atención hacia el segmento superior e inferior de los paneles notamos otro punto de tensión. En este último caso, las volutas (figura 5), al parecer desarticuladas entre sí, derivan en sus extremos en una cara de pez life¹ que, en aparente atracción, encuentra en su extremo opuesto la imagen de sí mismo.

En todo caso, el juego de oposiciones, simetrías y reversiones nos obliga a desplazar la mirada y mantenerla en constante movimiento. Hay un énfasis particular en los procesos de derivación y de transferencia. Si bien en el mural no impera una lógica basada en las transformaciones, el peso y el valor de cada motivo son desplazados constantemente.

El motivo de la raya marina, por ejemplo, se moviliza y desplaza hasta constituir *aquello que no es*, su propio opuesto: el life, una criatura de los ríos. Ahora bien, si entendemos estas oposiciones como la expresión de una relación que no es estática sino dinámica, y constante antes que temporal, podemos movernos más allá de un paradigma estructuralista.

Las imágenes de lifes y de rayas, la combinación de dos entidades que pertenecen a ambientes naturales distintos (el río y el mar) y que, sin embargo, forman parte de una misma ecología, parece sugerir que existe una suerte de división o complementariedad que parte de un mismo orden. Los esquemas de oposición moche en este sentido no parecen referirse a componentes foráneos. A diferencia de lo que sucede en el arte Chavín, por ejemplo, donde componentes de la flora y la fauna de diferentes ambientes naturales son combinados en un solo compuesto o ser (Quilter, 2001, p. 29), en el arte moche aquello que compone las relaciones de oposición parece surgir de la conexión entre elementos endémicos reproducidos por y para el mismo sistema.

¹ Los ojos romboides nos permiten identificar al pez como life.



Figura 1. Friso cortado (Fundación Wiese, 2007).



Figura 2. Reconstrucción (Fundación Wiese, 2007).



Figuras 3, 4 y 5. Friso cortado (Fundación Wiese, 2007).

En las representaciones figurativas de combates rituales donde aparece la figura humana, como en la fachada principal de la huaca Cao Viejo (figura 6), los bandos opuestos no parecen estar conformados por hombres de diferentes etnias. Como ha sido notado por varios mochicólogos, los guerreros en ambos lados de la batalla parecen ser de origen moche y en muy pocos casos se encuentra en el registro iconográfico alusiones a personajes extranjeros o de carácter exógeno. Las diferencias entre los grupos de guerreros parecen sostenerse, en estos casos, sobre reversiones de forma y de color en la vestimenta, y en lugar de marcadas jerarquías, me orientaría a pensar que los roles en cuestión son sobre todo intercambiables y que cada entidad debió ocupar potencialmente el lugar de la otra. Un ejemplo interesante de lo anterior puede observarse en una vasija, donde la figura de los prisioneros capturados se encuentra intercalada con la de los vencedores, quienes llevan sobre las espaldas las armas de los vencidos (figura 7). En este caso, es posible notar que los escudos se diferencian a través de la forma —redondos y cuadrados—, probablemente haciendo referencia a dos bandos opuestos. Sin embargo, vemos también que el vencedor no parece ser del mismo bando en todos los casos, pues algunos vencedores llevan sobre la espalda un escudo redondo y otros un escudo cuadrado, aludiendo quizás al intercambio de roles y al hecho de que en las batallas rituales no habría vencedores absolutos sino que ambas mitades o bandos habrían desempeñado el rol de prisioneros y vencedores, indistintamente o en períodos diferenciados.

Por otro lado, en el arte mural moche, tanto las representaciones de estilo figurativo como las de estilo geométrico presentan una característica en común. En ambos casos destacan elementos como conectores y articuladores. Si nos fijamos en las escenas de la fachada principal de la Huaca Cao Viejo, los prisioneros siguen un movimiento lineal y están conectados a través de una soga que llevan amarrada al cuello (figuras 8 y 9). Más arriba, en la terraza superior de la fachada, el diseño mural presenta la figura de oficiantes posicionados de manera frontal, pero esta vez agarrados de la mano (figura 10). El friso marítimo, por su parte, no solamente cuenta con un elemento conector como la voluta sino que también, al incorporar estrategias visuales como la duplicación y el reflejo, produce relaciones de conectividad basadas en el efecto de la repetición. La presencia de lazos y atados es también muy sugerente en este sentido. El mural del tema complejo, perteneciente también a la huaca Cao, es atravesado por una suerte de cuerda que conecta el registro inferior con el superior del panel. Por su parte, los oficiantes que conducen a los prisioneros desnudos (figura 11) cargan sobre sus espaldas una suerte de atado de armas, motivo que se repite también en la iconografía cerámica.



Figura 6. Reconstrucción de mural con escena de combate ritual (Fundación Wiese, 2007).

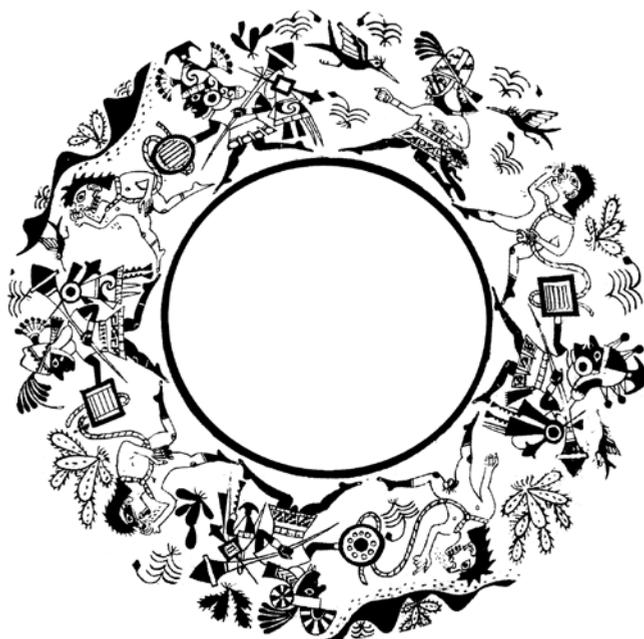


Figura 7. Reproducción del diseño de línea fina de una vasija moche.



Figura 8. Prisioneros (Fundación Wiese, 2007).



Figura 9. Prisioneros (Fundación Wiese, 2007).



Figura 10. Oficiantes (Fundación Wiese, 2007).



Figura 11. Prisioneros con atado de armas en las espaldas (Fundación Wiese, 2007).

Conceptos visuales como el atado, los lazos, las sogas, las olas y otros elementos conectores de carácter naturalista o geométrico no están presentes, sin embargo, en la iconografía mural del período cultural siguiente, correspondiente al Horizonte Medio. Como lo ha señalado Bonavia, los murales con influencia Huari en la costa norte presentan personajes y elementos visuales de manera aislada (1985, p. 109). En los murales Huari ya no vemos secuencias de motivos, elementos articuladores ni el movimiento secuencial que caracteriza a los murales moche.

El argumento iconográfico detrás de los murales moche parece ajustarse al hecho de que las formas *ya son lo que van a ser después*; es decir, son imagen en potencia. La figura de la raya, en el friso que venimos analizando, está directamente vinculada a la voluta, una entidad cubierta por formas triangulares que apuntan hacia arriba y que luego, a partir de la mitad del mismo segmento, apuntan hacia abajo, como proyecciones de un gran engranaje que está en constante movimiento, arrastrando consigo, a través de los efectos de un movimiento opuesto, la imagen de su propio contrario.

Podríamos seguir identificando nuevos patrones de distribución de colores y de formas pero es importante destacar que reducir la dinámica visual del friso marítimo a un conjunto de fórmulas no es una tarea fácil. Estas imágenes fueron hechas para desorientar y enredar la mirada de su receptor, advirtiendo con ello que la imagen tuvo el poder de ejercer cierto control sobre la percepción del sujeto.

A diferencia de otras estrategias de representación también moches, como las vistas en la fachada principal, donde predomina el estilo figurativo y la estandarización de la figura humana, con una posible connotación política, la escena mural del friso marítimo, reclusa al interior del templo bajo el manto impenetrable de sus geometrías visuales, anuncia el despliegue de un *algo* inaccesible, capaz de reproducirse infinitamente.

Al parecer este mural *contiene* un mundo animado, los conceptos visuales de un tipo de espiritualidad y la experiencia indígena de la imagen dentro del espacio y registro ritual.

En el friso marítimo, los motivos basados en dos formas principales, el triángulo y la curva, permiten que todas las orientaciones sean saturadas. Las figuras, dentro de un movimiento simultáneo, apuntan hacia distintas direcciones y, gracias al relieve, son distribuidas sobre distintos planos. El juego entre el bajo y el alto relieve de las figuras transforma el fondo en superficie y la superficie en fondo, produciendo una experiencia de lo visual similar a la de los sueños o alucinaciones, donde lo invisible y lo visible, lo no discernible y lo discernible intercambian lugares y puntos de vista.

La experiencia de omnipresencia que caracteriza el despliegue de las imágenes en el friso marítimo es también acentuada por elementos como los ojos de los peces. La

multiplicidad de los ojos «saltones», tal como figuran en la representación, destaca una capacidad afín a lo sobrenatural: el exceso de visibilidad, un poder en principio inasequible al ejercicio empírico de la vista.

Un aspecto que llama la atención es que los dos ojos de cada pez aparecen en el mismo plano de representación, como si expresaran con ello la idea de simultaneidad o síntesis de sus propias formas. Este despliegue y exceso ocular no es expresado, sin embargo, en las representaciones cerámicas, donde las figuras de peces se presentan de forma estilizada, como si fuesen entidades vistas de manera distante y desde una sola perspectiva. Al interior del templo, por el contrario, las figuras surgen del barro en una actitud vigilante, totalizante y particularmente activa, como si pudiesen mirarnos antes de que nosotros podamos mirarlas a ellas.

Es interesante destacar, como lo ha notado Quilter (2007, p. 147 y 152), que en el friso marítimo las cadenas de motivos están organizadas de tal modo que parecen poder expandirse más allá de los marcos que contienen los paneles, como si se tratara de relaciones infinitas. Como metodología, Quilter incorpora el siguiente cuadro (figura 12) y muestra que los moche no fueron del todo estrictos en la aplicación de geometrías de replicación. También ajustaron y adaptaron la posición de ciertas figuras para producir ciertos efectos, en este caso, para producir la sensación de que los motivos continuaban más allá del borde superior del friso.

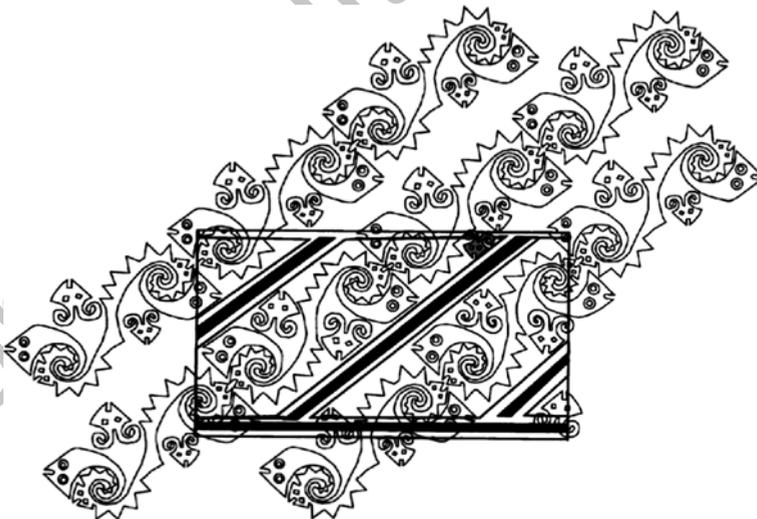


Figura 12². Motivo en negro con figura de pez (Fundación Wiese, 2007).

² Véase que el motivo en negro marca el lugar actual de la figura mientras que el pez sobre dicho motivo marca el sitio en el que teóricamente debería estar.

Con esto podemos pensar que las imágenes del friso fueron concebidas como entidades más poderosas que el marco y el medio de representación en el que se situaron. Los paneles oblicuos aparecen como corrientes continuas dentro de las que transitan y se reproducen los peces de río y de mar. Posiblemente se trate de un escenario visual vinculado a un ritual de renovación de la fertilidad de los peces³. El agua en este caso parece ser el medio en el que se emplazan las dinámicas del movimiento y de la reproducción. El life y la raya encarnan dos tipos de corrientes: el agua de río mezclada con agua de mar, un encuentro quizás asociado a la plenitud y al destino final del agua en su recorrido simbólico desde la montaña hasta el mar.

Un aspecto que puede ser particularmente interesante y que amplía los anteriores criterios de análisis es que uno de los paneles oblicuos del friso marítimo se encuentra cubierto por una capa de mineral cuyo efecto es similar al de la escarcha.

Al igual que los cristales o los espejos, este tipo de mineral pudo servir como una técnica de manipulación sensorial que permitía asociar un tipo de percepción —los efectos del brillo, la luminosidad, la multiplicación y el reflejo— a una determinada experiencia de lo espiritual o sagrado. El exceso de *visibilidad* reforzado por la luz y el brillo, en este sentido, podría haber estado asociado al exceso de *espiritualidad*.

La conexión entre los efectos sensoriales y las figuras representadas es contundente: aquello normalmente invisible e inaccesible adquiere en este espacio ritual una intensa luminosidad, una calidad visual anormal.

Sin embargo, el hecho de que solo uno de los paneles oblicuos o «ventanas» haya sido cubierto por esta pátina de brillo es quizás evidencia de que solo algunas imágenes contenedoras de espiritualidad fueron *actualizadas*. El resto de imágenes continuaba inaccesible, al igual que una corriente mítica, cuyos cursos turbulentos se encontraban por debajo y no tan lejos de la superficie sobre la que debían gestarse las relaciones entre los hombres.

³ Comunicación personal con Ana María Pérez. En Chavín de Huántar hay referencias a un ritual vinculado a las fuentes de agua y a la renovación de los peces. De este complejo ritual, sin embargo, no tenemos mucha información salvo la de índole etnográfica que puede permitirnos pensar que los rituales de fertilidad y renovación no solamente se hicieron a la tierra o *pachamama* sino, sobre todo en esta área cultural, también a las fuentes de agua.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonavia, Duccio (1985). *Mural Painting in Ancient Peru*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bourget, Steve (2006). *Sex, Death and Sacrifice in Moche Religion and Visual Culture*. Austin: University of Texas Press.
- Donnan, Christopher (2004). *Moche portraits from Ancient Peru*. Austin: University of Texas Press.
- Morphy, Howard (2006). *The Anthropology of Art: a Reader*. Malden, Mass., Oxford: Blackwell.
- Mujica, Elías (2007). *El Brujo: Huaca Cao, centro ceremonial moche en el valle de Chicama*. Lima: Fundación Wiese.
- Pillsbury, Joanne, ed. (2001). *Moche Art And Archaeology in Ancient Peru*. Washington: CASVA, National Gallery of Art.
- Quilter, Jeffrey (2001). Moche Mimesis: Continuity and Change in Public Art in Early Peru. En Joanne Pillsbury (Ed.), *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Nueva Haven, Londres: Yale University Press.
- Quilter, Jeffrey (2007). Representational Art in Ancient Peru and the work of Alfred Gell. En Robin Osborne y Jeremy Tanner (eds.), *Art's Agency and Art History*. Malden, Oxford: Blackwell.

ETNOGRAFÍA VISUAL Y COLONIZACIÓN CAUCHERA¹

Rosario Flores

EL INDIO POR CONQUISTAR



Figura 1. «Indio por conquistar». Grabado (Fuentes, 1867).

¹ Este artículo es parte de una investigación mayor sobre la historia de la fotografía en la Amazonía peruana (Flores, 2008). Agradezco particularmente a Majan Garlinski, responsable del archivo fotográfico del Museo Etnográfico de Ginebra, por su ayuda durante mi visita a la colección Kroehle y Huebner, y a Ana María Maldonado de la Dirección Ejecutiva de Servicios e Investigaciones Bibliográficas de la Biblioteca Nacional del Perú por facilitarme la reproducción de las fotos pertenecientes a dicho archivo.

Entre las numerosas ilustraciones de *Lima, Apuntes* (1867), de Manuel Atanasio Fuentes, se encuentra el grabado reproducido en la figura 1. Aunque su inclusión puede pasar desapercibida o parecer arbitraria dentro del variado repertorio visual de la sociedad peruana que el autor ofrece en su libro, a mi modo de ver esta imagen resulta particular no solo por ser la única que hace referencia al espacio amazónico en ese entonces conocido como «montaña», sino porque le sirve al autor para definir mejor y por contraste las «razas civilizadas» del Perú².

Como se desprende de la lectura del libro, Fuentes quería convencer a sus lectores de que los peruanos no eran los tipos «groseros» que viajeros extranjeros —como Paul Marcoy en otra famosa crónica visual de la época (1869)— habían presentado. Y para que su recuento no se quedara en la mera subjetividad que criticaba en estos, se ocupó de describir los «tipos» que componían la sociedad peruana recurriendo a la reproducción fotográfica, ya que a fines del siglo XIX la fotografía consolidaba su prestigio como medio veraz de reproducción de la realidad.

Las imágenes incluidas en el libro permitirían así apreciar las verdaderas características (físicas y culturales) de los peruanos que, según su autor, eran el resultado de una sociedad donde había civilización, comercio extranjero, y donde las costumbres populares se habían «dulcificado» (Ibíd., capítulo IX). A través de la selección y reproducción de retratos fotográficos de hombres y —sobre todo— de mujeres afirmaba la apariencia y el ser europeos de la élite local y la europeización en curso de los otros grupos sociales. Los únicos que aún quedaban fuera de este proceso de «dulcificación» eran los pueblos de la montaña, quienes encarnaban la ausencia de todos los valores y cualidades que Fuentes reclamaba para la nación cuyo modelo era Lima. Carecían de los aspectos principales que para el escritor y sus contemporáneos criollos la definían: la apariencia occidental constituida más que por características biológicas (como el color de la piel) por usar vestidos, accesorios, peinados y maquillaje de la moda europea; por hablar castellano; por habitar en las ciudades (Lima en particular) y tener acceso a medios y vías de transporte modernos; y por profesar la religión cristiana.

En términos de su representación iconográfica, como se observa en la figura 1, el arreglo personal de los nativos de la montaña bastaría dentro de la lógica del autor para afirmar que eran sujetos hostiles y hasta caníbales; por tanto, antitéticos al nosotros nacional³. De aquí que Fuentes remarca en la introducción que los peruanos

² Poole (2000) ofrece un interesante análisis de la obra de Fuentes, aunque no considera los vínculos del autor con la ideología colonial y con el nuevo pensamiento político, filosófico y científico en formación en Perú, del cual formó parte.

³ En este trabajo utilizo el término «nativo/a(s)» para destacar la localidad y consecuentes derechos territoriales de los pueblos amazónicos en contraste con la foraneidad de los exploradores, viajeros y primeros colonos.

«no merecemos ser juzgados como rudos habitantes de las selvas, semi cubiertos de plumas que reciben a flechazos a los huéspedes que llegan a su choza para devorarlos después, crudos, en un banquete de familia».

La preocupación de Fuentes por el discurso visual respondía a un contexto en el que la fotografía se arraigaba como el medio más importante de representación en este aspecto, gracias a su reproductibilidad y a su circulación mundial. Debido a su indexicalidad, ella además adquiría un valor como prueba de la realidad, que fue estimado por la ciencia positivista para difundir y afianzar categorías en boga en las últimas décadas del siglo XIX como fueron las de «tipos raciales». En Perú los retratos fotográficos de «tipos» fueron introducidos antes de 1860 (McElroy, 1985, p. 28), de aquí que las fotografías usadas por Fuentes no informan solo sobre una opción personal sino más bien dejan ver un sistema vigente de representación, caracterización y jerarquización social.

Una mirada a los retratos fotográficos producidos en el país durante ese período permite notar el énfasis puesto en la presentación de la apariencia física vinculada a una identidad social complementaria, como la ocupación, para ayudar al observador a asignar una «raza» y un estatus social al sujeto fotografiado. Esta producción fotográfica local dio espacio a «tipos» que representaban «razas» que poco a poco fueron cobrando importancia y notoriedad en la escena nacional, como los llamados «chinos», «cholos» y, en escasa medida, «los salvajes» de la montaña. Levine (1989, pp. 22-23) observa que la fotografía sirvió como medio de tipificación racial no solo en Perú sino en otros países latinoamericanos en los cuales las élites usaron este medio especialmente para representar su condición de integrantes (física y culturalmente) de la civilización europea de la modernidad, para enfatizar sus profundas diferencias respecto a los indios y —se puede añadir— su total separación respecto a los salvajes de la montaña, como en el caso del Perú.

Volviendo a la figura 1, se aprecia que su título alude claramente a la empresa de expansión territorial hacia la montaña que la nación criolla había comenzado ya antes de la independencia y que fue interrumpida por la guerra con Chile, pero reanudada a su término con renovado vigor, constituyéndose la exploración nacional en la tarea cardinal para la delimitación territorial, al mismo tiempo que la particular naturaleza de la montaña siguió alimentando fantasías sobre sus potenciales riquezas. Ya en la segunda mitad del siglo XIX la demanda de gomas elásticas por parte del mercado capitalista aumentó aún más los intereses nacionales relacionados a este espacio.

Fue la Sociedad Geográfica de Lima (en adelante SGL), fundada en 1888, la que desde una óptica positivista articuló la empresa colonizadora de la montaña, impulsada por el desarrollo del comercio gomero, con preocupaciones por entender a la sociedad y a sus grupos. La relación entre ciencia positivista y empresa colonizadora

se puede vislumbrar reparando en la composición de los miembros de la SGL: entre los más destacados figuraron los iniciadores de la sociología académica en Perú (como Carlos Lissón y Carlos Wiesse) y otros cuyos viajes o exploraciones les sirvieron para elaborar visiones y propuestas sobre la sociedad peruana y el futuro nacional (como su presidente Luis Carranza, Joaquín Capelo, el coronel Pedro Portillo, el naturalista Manuel Mesones Muro, el sacerdote Gabriel Sala, entre otros). El interés de los miembros de la SGL por las sociedades amazónicas estuvo supeditado a su prioritaria atención al territorio amazónico, y por ello el estudio formal de esas sociedades quedó subsumido en la tarea primordial de la exploración nacional, dentro de cuyo marco se desarrolló una primitiva etnografía⁴.

Aceptando la idea de raza y creyendo en su desarrollo evolutivo, algunos positivistas peruanos planteaban la posibilidad de lograr la conversión de «razas inferiores» («salvajes» e «indios») a la vida civilizada por medio de la introducción de vías de comunicación que facilitarían el comercio, propuesta que había sido defendida en décadas anteriores por Manuel Pardo (1860) y Guillermo Nystrom (1868). Otra iniciativa arraigada fue la de promover la inmigración y repoblación de la montaña con inmigrantes blancos, cuya natural capacidad laboral contribuiría al progreso. Carlos Lissón, por ejemplo, había viajado por Loreto y de su experiencia concluía en la urgencia de la colonización de esta región por inmigrantes nacionales: «¿Rehusará el inmigrante establecerse en ese paraíso, a orillas de ríos navegables desde los cuales se ve su Patria?» (Lissón, 1887, p. 61). Asimismo, no faltó en este grupo quien señalase que la educación permitiría a esas «razas» abandonar sus costumbres e incorporarse como trabajadores al resto de la nación; por ejemplo, el coronel y prefecto de Ayacucho Pedro Portillo pensaba que los indios eran «asequibles al trabajo, comercio, vida social», por lo que era tarea del Estado integrarlos a este tipo de vida: «¿El Estado no tiene obligación de dar los servicios de instrucción primaria, policía y jueces, en el último rincón donde haya un grupo de nacionales?» (Portillo, 1901).

En el debate en boga sobre las razas, como observa Stocking (1987, p. 235), lo natural/biológico no fue siempre opuesto a lo cultural, ya que lo biológico podía ser resultado de un proceso cultural y pasar a formar parte de la herencia natural. Mientras en Europa la tendencia fue la afirmación de la invariabilidad de la naturaleza racial y el pensar la miscegenación como degeneración racial, para los positivistas peruanos esta co determinación entre lo biológico y lo cultural fue muy importante en la medida en que dio sustento a políticas estatales que buscaban transformar lo biológico mediante las modificaciones del medio natural y el fomento del mestizaje como modo de «mejorar» las llamadas razas inferiores. De esta manera, los sujetos

⁴ Trabajos sobre el desarrollo de las ciencias sociales y de la antropología en Perú ignoran este aspecto.

nativos amazónicos tendrían un lugar en la nación cuando se hubiesen «dulcificado» debido a la educación, la mezcla racial y/o su integración al movimiento comercial impulsado por las vías de comunicación.

Es importante anotar que el Estado hizo suyas estas propuestas y promovió la inmigración extranjera a Loreto con diversas acciones: creó el Ministerio de Fomento en 1896 (Martínez Riaza, 1998, pp. 271-283), dictó nuevas leyes de inmigración y decretos para reglamentar la posesión de tierras de montaña (Basadre, 1968, X, p. 258) y continuó el auspicio a exploraciones que ayudarían a recabar conocimientos útiles (que incluyeron imágenes fotográficas) y a establecer vías de comunicaciones (terrestres y fluviales) que promoverían el comercio y la inmigración.

En este contexto, la creciente producción y circulación de fotografías de la montaña y de sus habitantes propició el desarrollo de una «mirada etnográfica» con respecto a lo amazónico. Las fotografías producidas en la última década del siglo XIX muestran cómo las convenciones de representación se han alejado de anteriores patrones románticos y pintorescos, presentando, más bien, una nueva mirada con justificación científica. Si en ocasiones se incluyó a los «blancos» en la categoría de tipos —como sucede en la mencionada obra de Fuentes con la intención de mostrar a Europa («y a nosotros mismos») la apariencia y genealogía occidental de los criollos—, la mirada etnográfica de fines del XIX va reduciendo su objeto visual al Otro no occidental; en el caso de Perú a sujetos andinos y de la montaña. Para el caso de esta última, fue la obra de los fotógrafos alemanes Charles Kroehle y George Huebner (en adelante K&H) la que ayudó a definir y difundir dicha mirada.

Los tipos amazónicos de Kroehle y Huebner

Entre 1888 y 1891 dos viajeros alemanes, Charles Kroehle y George Huebner, realizaron un largo viaje por la montaña que los llevaría a producir la más extensa colección fotográfica conocida de la Amazonía peruana del siglo XIX.

Para entender mejor la fotografía de K&H, es conveniente señalar algo más sobre el uso europeo de la categoría de «tipos raciales». Los tipos raciales fueron nociones derivadas de las clasificaciones en biología empleadas por Linneus y adoptadas por las diversas corrientes biológico-evolutivas del XIX (Stocking, 1987). Estas nociones fueron muy importantes para el pensamiento científico occidental de esa época e influyeron en el desarrollo del positivismo sociológico, así como también en la constitución de otras disciplinas más particulares como la fisiognomía, la fisiología, la frenología, la antropología física y la antropometría, para las cuales el organismo físico, el cuerpo y sus características resultaban centrales en el propósito de comprender y explicar aspectos de la evolución humana biológica y social. Para estas disciplinas lo físico tenía un correlato cultural; es decir, ciertas características físicas

implicaban determinadas características culturales o viceversa. El concepto de tipos raciales también se enraizó rápidamente en el conocimiento común, lo que contribuyó a la difusión y al éxito de discursos escritos y visuales (básicamente fotográficos) concernientes a ellos (Edwards, 1990).

Un «tipo» estaba conformado por un teórico conjunto de individuos que poseían los mismos atributos físicos, de aquí que la imagen o descripción de cualquiera de ellos podía ser representativa del conjunto. Para dar sustento científico a esta construcción, del mismo modo que en las ciencias biológicas, se consideraban características observables y supuestamente cuantificables de los sujetos como el color de piel, de ojos y de cabello, y las formas y medidas de distintas partes del cuerpo (como por ejemplo cráneos y extremidades). Por ello, los viajeros coloniales con intereses etnográficos o antropológicos se empeñaron en efectuar mediciones, descripciones y comparaciones de sujetos nativos que ayudasen al establecimiento de los tipos raciales del mundo⁵. La cámara fotográfica fue en estos viajes una técnica adicional a la observación y a la descripción usadas en el trabajo de campo, que terminó por volverse imprescindible para la tarea de producir imágenes de «tipos» que servirían como material de ilustración, de estudio y de comparación; más aún, como observa Edwards (1990), a través de la fotografía de tipos, «la esencia abstracta de la diferenciación humana era percibida como una realidad observable»⁶.

Los manuales y recomendaciones para viajeros sobre el uso de la cámara fotográfica dejan ver de modo explícito cómo la producción de imágenes de «tipos» estuvo rigurosamente normada. Por ejemplo, publicaciones como el difundido manual inglés *Notes & Queries in Anthropology* (1874), producido por el Royal Anthropological Institute, daba indicaciones para la realización de una investigación antropológica, incluyendo cuestiones técnicas y prácticas concernientes al uso de la fotografía, que iban desde el equipo más apropiado hasta la selección y disposición de sujetos y grupos, de objetos y ceremonias que correspondiesen a la descripción etnográfica. Dentro de ellas se enfatizaban los procedimientos para efectuar los retratos de «tipos», como señala el siguiente pasaje:

Un cierto número de individuos típicos siempre debería ser fotografiado tan grande como fuese posible en vistas completas de frente y de perfil; el lente debería estar al nivel de la cara, y los ojos del sujeto deberían ser dirigidos hacia una marca fijada a su propia altura desde el suelo, o hacia el horizonte. Cuando la completa

⁵ En el período los términos antropología y etnografía se refieren a una disciplina que definía su campo de estudio como el concerniente a las variaciones raciales y culturales, y a la evolución de sujetos no occidentales.

⁶ Sobre las historias paralelas de la antropología y la fotografía ver Pinney (1992), Edwards (1992), Banta (1986) y Cooper (1990).

figura desnuda es fotografiada, deberían tomarse vistas de frente, de perfil y de espaldas, con los talones juntos, y los brazos rectos colgados a los costados del cuerpo; es mejor fotografiar una escala métrica en el mismo plano que el cuerpo del sujeto. Como fondo, puede ser utilizado un telón suave, de entramado simple, de un teñido neutro lo suficientemente claro en color para que contraste bien con las pieles amarillas y marrones⁷.

[A certain number of typical individuals should always be taken as large as possible, full face and exact side view; the lens should be on level with the face, and the eyes of the subject should be directed to a mark fixed at their own height from the ground, or to the horizon. When the whole nude figure is photographed, front, side, and back views should be taken, with heels close together, and the arms hanging straight down the side of the body; it is best to photograph a metric scale in the same plane as the body of the subject. As a background, a soft, fine-grained, neutral-tinted screen may be used, sufficiently light in colour to contrast well with yellow and brown skins (Freire-Marreco & Myres, 1912, p. 270)].

También se aconsejaba el retrato de tres cuartos u otras poses o tomas para lograr una imagen más «natural» del sujeto ya que «cuando un nativo es puesto en pose para una fotografía, él inconscientemente se pone rígido y la delicada composición de las piernas se pierde» (p. 270). Si hoy la autoría y propiedad de una fotografía es discutible, en ese período no cabía duda de que la imagen era no solo propiedad sino prerrogativa del fotógrafo: «La promesa de dar una foto impresa del negativo a menudo tentará a alguien reacio a posar, pero ésta debería ser considerada como un favor y no como un derecho» (p. 271)⁸.

En otro artículo, J. H. Lamprey, secretario de la London Ethnographical Society, aconsejaba el uso de una cuadrícula como fondo en las fotografías de sujetos nativos para facilitar comparaciones entre sus cuerpos y establecer proporciones:

Un sólido marco de madera, de siete pies por tres, a lo largo de su interior es dividido con precisión cada dos pulgadas; pequeños clavos son colocados en estas divisiones y un hilo fino de seda es templado sobre ellos, dividiendo la superficie al interno con líneas longitudinales y latitudinales que forman entre sí cuadrados de dos pulgadas en todos los lados. Contra este panel se coloca la figura.

[A stout frame of wood, seven feet by three is neatly ruled along its inner side into divisions of two inches; small nails are driven into these ruled lines, and fine silk thread is strained over them, dividing the included surface by longitudinal and latitudinal lines into squares of two inches every way. Against this screen the figure is placed (The Journal of the Royal Anthropological Society, 1868, p. 85)].

⁷ Las traducciones de todas las citas en inglés han sido hechas por la autora.

⁸ El Royal Anthropological Institute adoptó estos principios de fotografía antropométrica de las teorías del francés Paul Broca, fundador de la Société d'Anthropologie de Paris (ver Maxwell, 1999).

En el año siguiente, con similares objetivos, T. H. Huxley, entre sus varias recomendaciones para efectuar fotografías comparables de las razas del imperio británico, abogaba por la introducción de una vara de medir (o *anthropometer*) que se ubicaría junto al sujeto por fotografiar, quien tenía que estar desnudo y parado a una misma distancia de la cámara; se debía hacer dos fotografías del mismo sujeto, una de frente en la cual el sujeto posaría con los tobillos juntos y los brazos a los costados, y otra de perfil con el sujeto tocando la vara de medir (Spencer, 1992, pp. 99-107).

Las prescripciones del procedimiento no eran ciertamente fáciles de ejecutar, así que —por ejemplo— en las mismas colonias británicas el resultado esperado de obtener fotografías de todos los tipos existentes no tuvo la conclusión deseada: la mayoría de las que llegaron a la oficina colonial fueron obtenidas de tomas a sujetos nativos sobre quienes el control físico y la dominación política eran totales, como por ejemplo en ciertas partes de la India, Ceilán, en Australia, y en colonias penales y estados esclavistas de Norteamérica (Maxwell, 1999). En otros lugares, los nativos se negaron a posar y los agentes de la administración colonial no estuvieron dispuestos a arriesgar las frágiles relaciones con estos por la ejecución de las científicas imágenes.

La producción y lectura de muchas de las fotografías tomadas por viajeros durante la expansión colonial capitalista en el mundo de finales del siglo XIX e inicios del siguiente estuvieron, si no determinadas, al menos influenciadas por esas disposiciones que siguieron alimentando el «exotismo» de la tradición iconográfica anterior y justificando la supuesta superioridad racial occidental. La fotografía de tipos respondió a intereses del quehacer científico-antropológico pero al mismo tiempo lo excedió (Edwards, 1992): el interés popular de participar de algún modo, en este caso comprando y coleccionando, en el proceso de expansión colonial impulsó la producción de fotografías de tipos ya anticipada en las famosas *cartes-de-visite*⁹.

Como ya dije, fueron en especial los sujetos de apariencias y costumbres no-occidentales quienes en particular se vieron interpretados bajo la categoría de «tipos», la cual tuvo su correlato visual en las imágenes fotográficas producidas usando convenciones como las mencionadas. Las imágenes así resultantes se fueron distinguiendo de las fotografías de sujetos de clases medias y de la élite urbana que se produjeron usando convenciones fotográficas distintas en lo que respecta a la locación o escenario elegido, la pose, la composición y la obligatoria presencia de objetos de cultura material que aludían a su plena modernidad occidental, mostrada para el caso de Perú en la ya mencionada obra de Fuentes y en cientos de imágenes fotográficas que circularon como tarjetas de visita, en revistas ilustradas o se quedaron confinadas a

⁹ Sobre cartas de visita referentes al sujeto andino ver Poole (2000). Sobre su producción y circulación en Lima, véase Herrera (1999).

álbumes familiares. A pesar de la desaparición de algunas de las subdisciplinas relacionadas a la antropología, mencionadas anteriormente, y de los giros culturalistas de esta en el siglo XX, la influencia de la noción de tipos perduró hasta cerca de mediados de ese mismo siglo en estudios preocupados por la diferenciación racial y por las correspondencias entre características físicas y sociales.

En Perú la categoría de raza se hizo una de las más importantes del discurso político e intelectual del cambio de siglo, y en algunos casos, como en la idea de «raza social» de González Prada y más tarde en los trabajos de Mariátegui, se cuestionaron sus determinaciones biológicas; sin embargo las preocupaciones o nociones antropométricas y fisonomistas que fundamentaron la noción de tipos raciales siguieron teniendo lugar en los recuentos de los exploradores nacionales a la montaña y continuaron orientando investigaciones científicas en Perú, como fue el caso de la Yale Peruvian Expedition realizada en 1912 o la del antropólogo German G. Tessmann (1930). En estos trabajos la fotografía de tipos fue vista aún como la mejor forma para evidenciar la existencia de razas y para probar que sus características biológicas determinaban su evolución social.

Además de lo dicho hasta aquí, quiero remarcar que la fotografía de tipos, en tanto producto o resultado del empleo de métodos y convenciones técnico-visuales, fue posible solamente dentro de relaciones y situaciones de poder específicas. Fue el encuentro entre nativos y agentes coloniales/nacionales, y en la mayoría de casos la subordinación social y política de aquellos a estos, los que permitieron la producción de las imágenes de «tipos nativos» o, lo que es lo mismo, el sometimiento de sujetos nativos a convenciones fotográficas como las sugeridas por *Notes & Queries*. Para el caso de la Amazonía peruana, la obra de K&H pone en evidencia la mutua configuración entre la producción de imágenes fotográficas y las relaciones de poder que las hicieron materialmente posibles.

En medio de la retomada empresa exploratoria nacional y de una creciente llegada de colonos a la selva incitada por el comercio cauchero, los jóvenes alemanes Kroehle y Huebner recorrieron la Amazonía con el objetivo de hacer de su viaje una empresa fotográfica comercialmente valiosa: fueron los primeros que hicieron de la fotografía amazónica en Perú un negocio exitoso. Ciertamente hubo otros viajeros anteriores que efectuaron algunas fotografías en la Amazonía peruana (Flores, 2008), pero fueron las de K&H las que alcanzaron una circulación mundial, sirviendo para descubrir nuevamente «lo exótico» y «lo salvaje» de este espacio. Su obra además difundió el estilo etnográfico de hacer fotografía que luego fue incorporado en el medio local: en Perú las fotografías de K&H que circularon sueltas, en álbumes, libros, revistas, periódicos ilustrados y como tarjetas postales ofrecieron al público una variedad de imágenes sobre la montaña que estimuló la formación de una mirada

etnográfica respecto a los sujetos amazónicos. La difusión de esas imágenes contribuyó a formar en el medio local una imagen positiva de la colonización nacional de la Amazonía y, en particular, de las relaciones entre los principales actores involucrados en ella: nativos y caucheros.

Al parecer Huebner y Kroehle se conocieron en Lima a inicios del año 1888 y juntos decidieron emprender el viaje a Iquitos por una de las rutas «abiertas» por la Comisión Hidrográfica del Amazonas. Ellos dejaron la capital en mayo de ese mismo año y enrumbaron hacia la sierra utilizando el ferrocarril central que llegaba hasta el poblado de Chicla. De aquí prosiguieron hacia la hacienda de Huancabamba, pasando luego por la colonia del Pozuzo desde donde se encaminaron a la boca del río Chuchurras. En esta zona, que Huebner conocía porque antes había trabajado para una empresa cauchera, permanecieron algunos días visitando caseríos aledaños y aprovechando la oportunidad para efectuar una serie significativa de fotografías. Luego siguieron el viaje navegando los ríos Palcazu y Pachitea, llegando finalmente al río Ucayali cuyo trayecto recorrieron visitando caseríos ribereños como Roraboya, Saman, Pucacuro y Codicia; llegando el 22 de noviembre de 1888 a Iquitos. En dicha ciudad, donde se habían instalado algunas casas comerciales dedicadas al negocio del caucho, se establecieron por seis meses abriendo un estudio de fotografía. El negocio no fue exitoso y abandonaron el puerto de Iquitos en junio de 1889 hacia el poblado de Nauta, desde donde emprendieron viaje por el río Huallaga con destino a la ciudad de Yurimaguas. De aquí se detuvieron por un tiempo en Tarapoto, Lamas, Moyobamba, Rioja y Chachapoyas para luego enrumbar hacia Cajamarca. Pasaron a Trujillo y de allí se dirigieron al puerto de Pacasmayo desde donde Huebner se embarcó hacia Panamá, llegando en abril de 1891 para abordar su nave con destino a Europa.

Álbumes y fotografías sueltas depositados en museos, archivos y colecciones privadas peruanos y mayormente europeos documentan los viajes realizados por los dos fotógrafos desde Lima a la montaña, y el regreso desde Iquitos a la costa norte del país¹⁰. Asimismo, en numerosas fotografías reproducidas en libros, revistas y periódicos en el último siglo se reconocen imágenes de K&H, a pesar de que su autoría se ha perdido y se les ha asignado nuevos contextos interpretativos. Esta considerable circulación y reproducción revelan la popularidad inigualable que alcanzaron las imágenes del viaje amazónico de K&H.

K&H no estuvieron al servicio del Estado peruano y por esta razón no siguieron las tareas de reconocimiento geográfico nacional a las que otros fotógrafos expedicionarios debieron sujetarse; su intención fue, más bien, lograr una buena colección de fotografías que pudieran luego ser vendidas en Europa y en el mismo Perú. Como

¹⁰ Ver Hayes (1997), Schoepf (2000), König (2002) y Flores (2008).

dije antes, el mercado demandaba imágenes de «tipos» de lugares lejanos a Europa, de gente exótica.

Se puede decir que la empresa comercial de los dos fotógrafos tuvo un resultado exitoso ya que de regreso a Dresden, en 1892, Huebner publicó varias fotografías en importantes revistas alemanas y abasteció imágenes para diversos eventos y museos. Retornó a la Amazonía en 1894 y fundó en Manaos el famoso estudio La Photographia Allemá, adonde miembros de la élite cauchera de Iquitos acudieron a retratarse, como lo sugieren las fotografías encontradas en la Biblioteca Amazónica de esta ciudad. Huebner también realizó otras exploraciones en Venezuela y Brasil, cooperando con el etnólogo Koch-Grünberg. Por su parte, Kroehle se quedó a residir en el Perú. Sus imágenes circularon en estudios locales y se usaron en periódicos, en postales y también en libros de viajeros del siguiente siglo. En estas publicaciones, muchas de las imágenes perdieron la autoría original de K&H al ser borrada la firma de ambos, mientras que otras conservaron solamente la de Kroehle. Incluso en algunas de ellas el sello del famoso fotógrafo residente en Lima Fernando Garreaud fue sobrepuesto a su firma (McElroy, 1985, p. 166; Majluf & Wuffarden, 2001, p. 117; König, 2002, p. 62); en otras publicaciones locales, como los informes de exploradores nacionales, aparecen más bien las iniciales del tipógrafo Charles Southwall. Según Domville-Fife (1924, pp. 22, 235), Kroehle murió en 1902, flechado por los cashivos de las Pampas del Sacramento. La fama de sus fotografías y de sus viajes a la montaña es comentada por el escritor y viajero estadounidense Frank G. Carpenter, quien lo conoció en Lima:

En Lima, conocí a un joven explorador alemán que había pasado tres años viajando por las provincias orientales del Perú entre los indios de los lejanos brazos del Amazonas. Él tenía una cámara e hizo excelentes negativos de los cuales yo me aseguré las impresiones. El señor Kroehle estuvo muchas veces en peligro de muerte. Fue herido dos veces con flechas envenenadas y describe sus viajes por estas regiones como peligrosos en extremo. Estuvo un tiempo entre los cazadores de cabezas del río Napo, en Ecuador y Perú, siendo por él tomadas las primeras fotos de esta gente.

[*At Lima, I met a young German explorer named Kroehle, who had spent three years traveling through the eastern provinces of Peru and among the Indians of the far-away branches of the Amazon. He had a camera with him and made some excellent negatives from which I secured prints. Mr. Kroehle was many times in danger of his life. He was twice wounded with poisoned arrows and he describes the travels through these regions as dangerous in the extreme. He was for a time among the headhunters of the River Napo, in Ecuador and Peru, the first pictures ever taken of these people being made by him* (Carpenter, 1900, p. 162)].

Hayes (1997), identificando un gran número de publicaciones de viajes y de interés académico publicadas fuera de Perú durante las primeras décadas del siglo XX, concluye que estas se reciclaron y terminaron por representar a los «indios» de Sudamérica en general. También es necesario señalar que con la importancia histórica y artística que la fotografía ha adquirido en las últimas décadas, las imágenes captadas por K&H en la Amazonía han recobrado notoriedad y siguen siendo utilizadas fuera de ella para ilustrar sujetos o (¿tipos?) amazónicos en libros y en numerosas exhibiciones realizadas en Europa en los últimos años, ignorando su particular contexto de producción¹¹.

Este destino etnográfico alcanzado por la obra de K&H estuvo determinado por los propósitos explícitos de los fotógrafos para producir una colección que cumpliera justamente con los requisitos de esa mirada y su mercado: mostrar la variedad de «tipos» cuya identidad física y cultural se mostraba fotográficamente como totalmente distinta a la derivada de la cultura occidental. Varios de sus trabajos (de los que aquí solo presento algunos pocos ejemplos) siguieron las pautas antes mencionadas para la fotografía de tipos como son: retratos del mismo sujeto de frente y de perfil [figuras 2 y 3], fondos estandarizados que intentan cubrir cualquier dato adicional sobre el ámbito de vida del sujeto [figuras 3 y 5], desnudez para la cámara [figura 8], distancia focal invariable y aislamiento social [figuras 2-8].

Estos elementos descontextualizan al sujeto, cuya única identidad proviene del título asignado por los fotógrafos que, en algunos casos, es reemplazado por uno nuevo dado por museos, archivos, editores de postales, de libros y de revistas. Como se puede apreciar en esta serie de fotografías el cuerpo de los sujetos que posan para la cámara resulta el motivo central pero, como señala Edwards (Edwards y otros, 1992, p. 241), no con el fin de destacar su individualidad sino más bien para enfatizar la generalidad y alteridad del «tipo» al que pertenece, y su no occidentalidad, que en el marco de la expansión colonial-nacional peruana fue interpretada como inferioridad¹².

¹¹ Se pueden mencionar las siguientes exhibiciones: *George Huebner 1862-1935: un photographe à Manaus* en el Museo Etnográfico de Ginebra (2000-2001); *Der körper der photographie* en *Haus der Kunst* (2006); *Reves de l'autre* en el Museo du quai Branly, en París, cuyo catálogo muestra en su carátula una imagen de K&H.

¹² Schoepf (2000, p. 19) presenta en su libro un ejemplo de los muestrarios de «tipos» hechos por Huebner en su estudio de Manaos, a partir de las fotos individuales tomadas en su viaje con Kroehle. Otras composiciones similares se encuentran en los archivos del Musée d'Ethnographie de Genève. En todas ellas se aprecia cómo los fondos han sido borrados y uniformizados, y cómo las figuras de sujetos han sido recortadas con el propósito de obtener imágenes «típicas».



Figura 2. Indio conibo (*Bulletin, Société Royale de Géographie d'Anvers, 1900*).



Figura 3. Fotografía de perfil del mismo sujeto (*Archivo Fotográfico del Musée d'Ethnographie de Genève*).



Figura 4. *Bulletin, 1900*.



Figura 5. *Archivo Fotográfico del Musée d'Ethnographie de Genève*.

La distancia focal, que es la misma en varios retratos hechos por K&H, indica que siguieron las recomendaciones dadas en los manuales de fotografía etnográfica de mantenerla constante en las tomas de sujetos para lograr una similitud entre todos los «tipos». Si la distancia focal puede dar pistas sobre las relaciones entre el fotógrafo y sus sujetos (Macintyre & Mackenzie, 1992, pp. 158-163), observando otras tomas del viaje de K&H no se encuentran momentos registrados que sugieran una mayor familiaridad o intimidad entre fotógrafos y sujetos nativos en base a una mayor proximidad de la cámara.

En muchas otras de las fotografías hechas por K&H encontradas en diversos archivos se aprecia, además de la atención dirigida al cuerpo de los sujetos, un interés en fotografiar elementos de cultura material como pintura corporal, coronas, adornos y vestidos, como sucede por ejemplo en las figuras 2 y 4. La focalización en vestidos, accesorios y pintura facial respondería a las nuevas tendencias que la antropología en Alemania estaba desarrollando (Edwards, 1992). Es de suponer que con los propósitos comerciales de K&H, además de los «tipos» físicos interesantes en principio para un público especializado, cualquier elemento que resaltase diferencia, singularidad y por ende exotismo era atractivo para un mercado popular cuyos gustos desbordaban los de la fotografía antropométrica. Responden también a esas intenciones las varias fotografías hechas por K&H de los denominados «cashivos antropófagos» o las del sujeto de la figura 6, desnudado para la cámara con el fin de mostrar la decoloración de su piel, que figura en el álbum del *Musée d'Ethnographie* de Ginebra con el título de «*Ein fleckiger Abuischiri*» (sarnoso), o como «manchado» o «mandano» en otras reproducciones de la misma imagen.



Figura 6. Indio mandano del alto Napo (Domville-Fife, 1924).

Los patrones caucheros y «sus» indios

Hacia 1880, para responder a la demanda de mano de obra de la empresa cauchera en crecimiento, se utilizaron diversos mecanismos complementarios entre sí en procura de trabajadores nativos. Los más conocidos fueron la deuda y la captura de esclavos a través de las correrías, en torno a los cuales se establecieron distintas relaciones sociales entre nativos y caucheros (véase Santos & Barclay, 2002, pp. 69-75). Productos manufacturados y los mismos sujetos nativos se convirtieron en mercancías de equiparable valor de cambio dentro de un mercado que muchos veían como el agente civilizador del Ucayali y afluentes. Por ejemplo, para el explorador nacional Carlos Fry (Larrabure y Correa, 1905, XI, p. 469) los caucheros llegaban con vapores y armas, con estrategias y obsequios, o con correrías civilizaban a sus moradores, «convirtiendo a los campeones del salvajismo en gentes sociables i útiles, bondadosos y necesarios».

Parte de las fotografías de K&H, quienes conocieron al citado Fry en el Chuchurras, registra sujetos, escenas y momentos que generan interrogantes adicionales sobre las relaciones entre nativos y patrones caucheros. Estas fotografías permiten romper la asepsia visual y la descontextualización de los sujetos fotografiados como «tipos», pues constatan que muchas solo fueron factibles en el contexto de las relaciones de poder que vinculaban a caucheros y nativos: dependiendo del grado de este poder, K&H pudieron lograr las distintas tomas de «tipos» de hombres y mujeres; pudieron presionar a los nativos a posar en determinada postura, a descubrirse y a estar inmóviles por el tiempo que duraba la exposición. En los casos en que este poder no fue efectivo o fue insuficiente, los nativos expresaron su desconfianza y reticencia a ser fotografiados, por lo que K&H recurrieron a ganar su confianza para los retratos por medio de regalos. No intentaron de manera explícita borrar el contexto social (el referido a la explotación gomera) de los sujetos fotografiados como «tipos», sin embargo la circulación individual de sus fotografías produjo y sigue produciendo ese efecto.

Comparando fotografías se descubre que los sujetos que posan como «tipos» aparecen también en otras imágenes como parte de los grupos de trabajadores de patrones caucheros; estas últimas permiten restablecer (parcialmente) el contexto social de los sujetos presentados en forma aislada. Así sucede, por citar solo uno de los varios casos, con las mujeres de la figura 4, quienes también aparecen en la figura 8 con el patrón cauchero italiano.

Según Barthes los textos cumplen la función de anclaje; es decir, «el texto *dirige* al lector a través de los significados de la imagen [...] controlando remotamente a este hacia un sentido elegido de antemano» [*the text directs the reader through the signified of the image [...] remote-control[ing] him towards a meaning chosen in advance* (1999, pp. 39-40, resaltado en el original)]. Así los títulos de fotografías como la 6, la 7 y la 8 hacen pensar en un vínculo de posesión física entre nativos y patrones caucheros.

Sin embargo, un examen de las imágenes y su comparación con otras fuentes evita el dejarse llevar por sus títulos y afirmar *a priori* que muestran patrones y esclavos obtenidos por correrías (como piensa König, 2002), y más bien da pie para ahondar en la reflexión sobre las versátiles relaciones de poder entre nativos y caucheros.

Observando bien las fotografías citadas se aprecia que los foráneos posan con seguridad y confianza entre los nativos, quienes a su vez —en su mayor parte— lo hacen sin ser intimidados por la cámara fotográfica o por la situación.

En la figura 7 se identifica al cauchero Guillermo Frantzen, de origen alemán, en medio de «sus salvajes», quien al parecer se había establecido años atrás en el río Chuchurras, afluente del Ucayali, ya que Ordinaire (1892, p. 136) lo conoció en esa zona. Los fotógrafos arribaron el 18 de agosto de 1888 a la casa de Frantzen, quien había sido socio de Huebner en el período en que este trabajó en el negocio del caucho. Su figura sedente en medio del grupo, en paternal y tranquila pose, se entiende mejor si se considera el método que usaba para reclutar la fuerza de trabajo. Según le confesó a Ordinaire, el secreto para lograr la cooperación pacífica de los nativos no era otro que el crearles necesidades y después como pago por sus servicios procurarles los medios para satisfacerlas. Por ejemplo, les regalaba fusiles y luego les vendía la pólvora; les daba medicinas y los protegía de los bandidos que comerciaban esclavos (Ordinaire, 1892, pp. 136-139). Las ropas occidentales que la mayoría de personas en el grupo viste en esta fotografía indican algo de este intercambio, gracias al cual el fundo de Frantzen logró producir 15 TM de caucho al año (Roux, 1995, pp. 107-228). En la figura 8 el supuesto cauchero posa con una *cushma* nativa que reduce, en cierto grado, la distancia cultural entre él y el grupo nativo. La adopción del vestido nativo puede sugerir una estrategia empleada por el patrón cauchero para lograr aceptación y cooperación, como se dice lo hiciera el célebre Fitzcarrald, a quien K&H conocieron personalmente durante su viaje. Sin embargo, a pesar del título de la imagen, podría tratarse de una foto eventual del explorador Carlos Fry quien por un accidente debió usar ropas nativas (Fry, 1889). En la figura 9 se observa que algunos nativos del grupo portan sus armas tradicionales e incluso los que están al lado derecho llevan escopetas, cuya posesión da cuenta de un mayor poder. Huebner calificó como desafortunado el hecho de pagar con ellas a los recolectores nativos, ya que sublevaciones y ataques contra los patrones fueron frecuentes. Por ejemplo, para ese mismo año de 1888, Huebner señala los recientes ataques de grupos cashivos y piro alzados contra sus patrones, mientras Fry hace referencia a un grupo piro que dirigido por su jefe Aurelio se sublevó contra el patrón; sublevación que solo terminó con la captura y fusilamiento del cabecilla en la boca del Pachitea (Fry, 1907). Años después, el mismo italiano que posa con «sus indios» en la figura 9 fue muerto por ellos en otra rebelión, según lo indica una nota que acompaña la fotografía conservada en el Musée du quai Branly, y que dice: «Patrón italiano muerto por sus indios cunibos. Él fue asesinado y su casa fue quemada por estos indios. Río Ucayali».



Figura 7. Guillermo Franzen con sus salvajes como caucheros
(*Musée d'Ethnographie de Genève*).

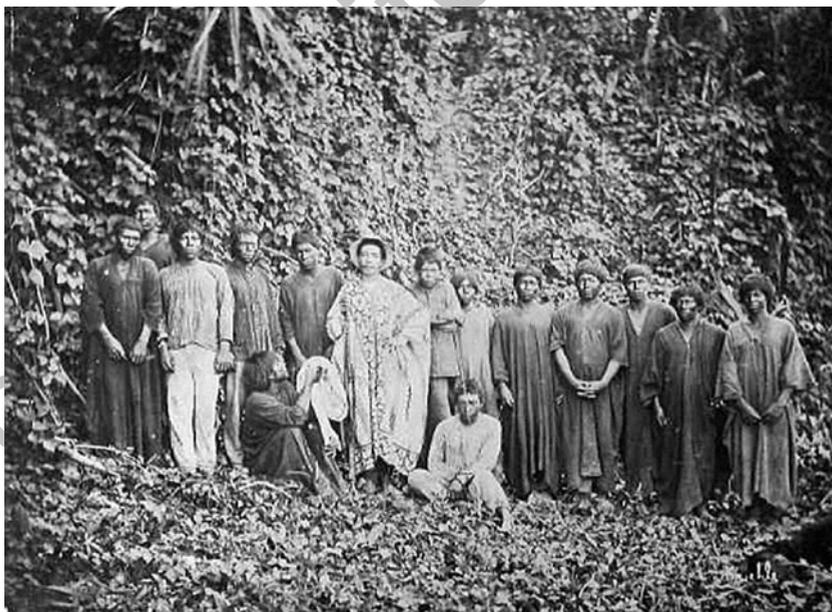


Figura 8. Una copia de esta imagen encontrada en el *Musée du quai Branly*
de París lleva por título «Patrón cauchero en medio de sus indios piro.
Río Ucayali» (Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional del Perú).



Figura 9. (Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional del Perú).

Es preciso señalar que K&H produjeron otras fotografías durante la parte no amazónica de su viaje, cuya existencia permite apreciar cómo los intereses temáticos de los fotógrafos fueron mucho más amplios que los que rigieron su empresa amazónica. Estos comprendieron restos arqueológicos, arquitectura y escenas de vida diaria entre las que destacan, por ejemplo, fotografías sobre eventos religiosos en Cajamarca y retratos más espontáneos de sujetos que encontraron durante su recorrido. El repertorio temático producido en la Amazonía muestra el prioritario interés de los fotógrafos en responder a la demanda de un mercado que en ese momento valoraba los tipos exóticos y salvajes, y que al hacerlo impulsaba su fabricación; la reducida circulación de otras fotografías y de sus imágenes no amazónicas así lo demuestra.

Reflexión final

La difusión y adopción del estilo etnográfico popularizado por K&H tuvo que ver con la inmensa circulación y reproducción de sus fotografías en libros, periódicos, revistas y tarjetas postales. Los exploradores nacionales posteriores a K&H, como por ejemplo los auspiciados por la Junta de Vías Fluviales, cuyas publicaciones fueron también crónicas fotográficas de la exploración amazónica, adoptaron algunas de las pautas etnográficas difundidas por los fotógrafos alemanes. Entre estas destacan:

el aislamiento del sujeto, las fotografías de frente y perfil, y el uso del telón o cortina de fondo. Este, como ya dije, fue pensado para anular el contexto cultural y espacial del sujeto, buscando resaltar sus contornos corporales y características físicas, y así estandarizar las imágenes pensando en posteriores comparaciones. Sin embargo, el descuido en la colocación de telones para cubrir los fondos, que permite ver o atisbar el espacio físico real donde la imagen fue producida, y la pose de los sujetos, que rompe el estricto perfil requerido por la fotografía antropométrica [figuras 10 y 11], llevan a preguntarse por la razón de la insistencia en el (mal) uso de las convenciones visuales etnográficas mencionadas. A mi modo de ver, estas perdieron sus propósitos originales (las comparaciones y mediciones) para terminar por trocarse en figuras retóricas que otorgaban y garantizaban el estatus etnográfico a la mirada y narración de los exploradores nacionales, y a la de sus lectores. La fotografía de tipos convertía a los sujetos nativos en signo de lo salvaje. En particular el telón de fondo en una fotografía de sujetos nativos funcionaba como un fetiche del poder (científico, militar y nacional) de los exploradores sobre estos. Las condiciones de producción de la fotografía y las relaciones entre los sujetos que participaron en ella, como sucede a menudo, se perdieron con la circulación de las imágenes.



Figura 10. India arahuaca
(Junta de Vías Fluviales, 1907).

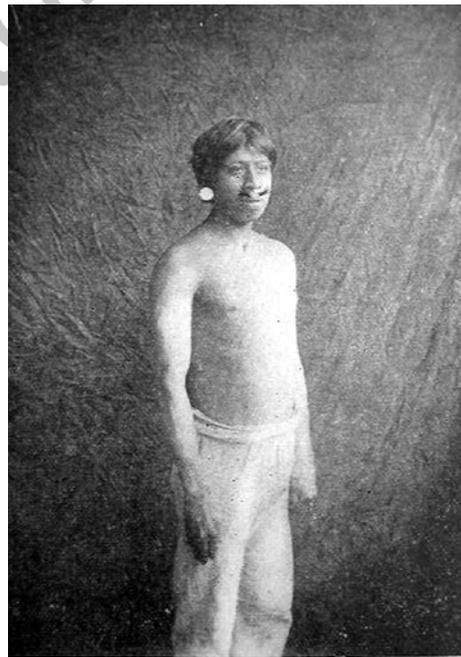


Figura 11. Indio del Alto Maraón
(Junta de Vías Fluviales, 1907).

En sus textos e imágenes fotográficas, los exploradores nacionales posteriores a K&H fueron así produciendo para el público consumidor de sus relatos e imágenes (su audiencia), un nuevo corpus de conocimiento etnográfico (en parte cliché, en parte empírico) sobre los sujetos amazónicos, que fue usado para explicar y justificar las teorías de diferenciación racial, evolución cultural y progreso social. Este conocimiento trascenderá la literatura de exploración y se expresará en otras esferas de control como la política —sirviendo para legitimar planes de expropiación territorial y laboral de los nativos— y el marco legal: por citar un ejemplo, en el código penal de 1924 se incluyeron categorías de clasificación que distinguían entre los salvajes, los indios semicivilizados y los civilizados para establecer diferentes imputaciones legales. En el caso de los «salvajes» el Estado asumiría una posición tutelar al concebirlos desprovistos de cultura; por tanto su penalización, más que disciplinaria, fue educativa al estar orientada a inculcarles valores y civilizarlos por medio del trabajo en colonias penales agrícolas (Hurtado, 1979).

Nos toca ahora preguntarnos hasta qué punto somos herederos de esa primitiva etnografía, con el fin de marcar continuidades y diferencias con ella. El examen de su discurso fotográfico advierte cómo todavía en las fotografías que se toman (que tomamos) salen a relucir las convenciones de un siglo atrás; también puede servir para reconocer críticamente las nuevas convenciones que modelan o sujetan nuestro conocimiento de la ahora llamada «selva» y, más importante aún, cómo estas informan sobre las relaciones de poder entre fotógrafos, audiencia y nativos fotografiados.

BIBLIOGRAFÍA

- Banta, Melissa (1986). *From Site to Sight: Anthropology, Photography and the Power of Imagery. A Photograph Exhibition from the Collections of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology and the Department of Anthropology of Harvard University*. Curtis M. Hinsley, ed. Cambridge, Mass.: Peabody Museum Press.
- Barthes, Roland (1999). Rhetoric of the Image. En Stuart Hall y Jessica Evans (eds.), *Visual Culture: The Reader* (pp. 33-41). Londres: Sage/The Open University.
- Basadre, Jorge (1968). *Historia de la República del Perú, 1822-1933*. Lima: Universitaria.
- British Association for the Advancement of Science (1874). *Notes and Queries on Anthropology, for the Use of Travellers and Residents in Uncivilized Lands*. Londres: E. Stanford.
- Capelo, Joaquín (1896). *La Vía Central del Perú*. Lima.
- Carpenter, Frank George (1900). *South America: Social, Industrial, and Political*. Nueva York: Saalfield.

- Cooper, Emmanuel (1990). *Fully Exposed: The Male Nude in Photography*. Londres: Routledge.
- Domville-Fife, Charles (1924). *Among Wild Tribes of the Amazons. An Account of Exploration & Adventure*. Londres: Seeley, Service & Co.
- Edwards, Elizabeth (1990). Photographic 'Types': The Pursuit of Method. *Visual Anthropology* 3(2-3), pp. 235-258.
- Edwards, Elizabeth, ed. (1992). *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Flores, Rosario (2008). *The Visual Making of a Regional Society. Photography and Amazonian History*. Tesis para optar el grado de Ph.D., Universidad de Londres.
- Fuentes, Manuel Atanasio (1867). *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. París: Librería de Firmin Didot hermanos, hijos y Ca.
- Freire-Marreco, Barbara & John Linton Myres (eds.) (1912). *Notes and Queries on Anthropology*. Cuarta edición. Londres: The Royal Anthropological Institute.
- Fry, Carlos (1889). *La gran región de los bosques y ríos peruanos navegables. Diario de viajes y exploraciones en 1886, 1887 y 1888*. 2 vols. Lima: Imprenta de Benito Gil.
- Fry, Carlos (1907). Diario de los viajes. En Carlos Larrabure y Correa (ed.), *Colección de Leyes, Decretos, Resoluciones i otros documentos oficiales referentes al departamento de Loreto*. Vol. 11, pp. 369-589.
- Hayes, Caroline (1997) *J. Charles Kroehl's Photographs from the Peruvian Amazon: A Case Study in the Ethnohistory of Photography*. MPhil thesis, University of Cambridge.
- Herrera, Andrés (1999). *La Lima de Eugenio Courret, 1863-1934*. Lima: Gráfica Novecientos Seis.
- Hurtado, José (1979). *La ley importada*. Lima: CEDYS.
- König, Eva (2002). *Indianer. 1858-1928. Photographische Reisen von Alaska bis Feuerland*. Hamburg: Edition Braus, Museum Für Volkerkunde.
- Larrabure y Correa, Carlos, ed. (1905). *Colección de leyes, decretos, resoluciones i otros documentos oficiales referentes al departamento de Loreto*. Lima: Imprenta de La Opinión Nacional.
- Levine, Robert M. (1989). *Images of History: Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*. Durham, NC: Duke University Press.
- Lissón, Carlos (1887). *Breves apuntes sobre la sociología del Perú en 1886*. Lima: Imprenta Gil.
- Majluf, Natalia & Luis Eduardo Wuffarden, eds. (2001). *La recuperación de la memoria, Perú. El primer siglo de la fotografía, Perú 1842-1942*. Lima: Museo de Arte de Lima.

- Macintyre, Martha & Maureen MacKenzie (1992). Focal Length as an Analogue of Cultural Distance. En Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven: Yale University Press.
- Marcy, Paul (1869). *Voyage a Travers L'Amérique Du Sud, De L'Océan Pacifique à L'Océan Atlantique*. Paris: Corbeil.
- Marcy, Paul (2001) *Viaje a través de América del Sur del Océano Pacífico al Océano Atlántico*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Marreco, Barbara Whitchurch Freire & John Linton Myres (1912). *Notes and Queries on Anthropology*. Cuarta edición. Londres: British Association for the Advancement of Science.
- Martínez Riaza, Ascensión (1998). El espejismo del Oriente peruano. Loreto en los planes del Ministerio de Fomento 1896-1919. En Pilar García Jordán (ed.), *Lo que duele es el olvido. Recuperando la memoria de América Latina*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Maxwell, Anne (1999). *Colonial Photography and Exhibitions: Representations of the «native» and the Making of European Identities*. Londres: Leicester University Press.
- McElroy, Keith (1985). *Early Peruvian Photography: A Critical Case Study*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Monnier, Marcel (1890). *Des Andes Au Para. Equateur, Pérou, Amazone*. Paris: Plon.
- Monnier, Marcel (2005). *De los Andes hasta Panamá: Ecuador, Perú, Amazonas*. Lima: IFEA-BCRP.
- Nystrom, John William (1868). *Informe al Supremo Gobierno del Perú sobre una expedición al interior de la República*. Lima.
- Ordinaire, Olivier (1892). *Du Pacifique À l'Atlantique Par Les Andes Péruviennes Et L'Amazone, etc*. Paris.
- Pardo, Manuel (1860). Estudios sobre la provincia de Jauja. *La Revista de Lima*, Vol. I.
- Pinney, Christopher (1992). The Parallel Histories of Anthropology and Photography. En Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography, 1860-1920* (pp. 74-95). New Haven y Londres: Yale University Press-Royal Anthropological Institute.
- Poole, Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo.
- Portillo, Pedro (1901). *Las montañas de Ayacucho y los ríos Apurímac, Mantaro, Ene, Perené, Tambo y Alto Ucayali*. Lima.
- Roux, Jean Claude (1995). El reino del oro negro del oriente peruano. Una primera destrucción del medio amazónico. En *La construcción de la Amazonía andina*. Quito: Abya Yala.
- Sala, Gabriel (1897). *Apuntes de viaje. Exploración de los ríos Pichis, Pachitea y Ucayali*. Lima: Ministerio de Fomento-Imprenta La Industria.

- Schoepf, Daniel (2000). *George Huebner 1862-1935. Un photographe à Manaus*. Genève: Musée d'Ethnographie.
- Santos, Fernando & Frederica Barclay (2002). *La frontera domesticada. Historia económica y social de Loreto*. Lima: PUCP.
- Spencer, Frank (1992). Some Notes on the Attempt to Apply Photography to Anthropometry during the Second Half of the Nineteenth Century. En Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven y Londres: Yale University Press y Royal Anthropological Institute.
- Stocking, George (1987). *Victorian Anthropology*. Londres: Collier McMillan.